

MARIA DO CARMO QUARTIN DE LIMA

**EPIFANIA EM KATHERINE MANSFIELD:  
IMAGENS ESSENCIAIS NO ESPAÇO/TEMPO POÉTICO**  
(ESTUDO DOS CONTOS *SOL E LUA*, *A CASA DE BONECAS*, *A FESTA E FELICIDADE*)

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Przybycien

CURITIBA

2002



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS


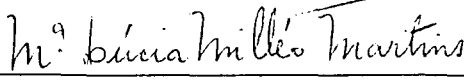
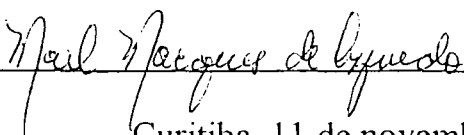
## PARECER

Defesa de dissertação da mestranda MARIA DO CARMO  
QUARTIN DE LIMA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.


As abaixo assinadas Regina Maria Przybycien, Maria Lúcia  
Milléo Martins e Mail Marques de Azevedo argüíram, nesta data, a candidata,  
a qual apresentou a dissertação:

**"EPIFANIA EM KATHERINE MANSFIELD:  
IMAGENS ESSENCIAIS NO ESPAÇO/TEMPO POÉTICO"**


Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo  
Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apto ao título  
de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Regina Maria Przybycien		A
Maria Lúcia Milléo Martins		A
Mail Marques de Azevedo		A

Curitiba, 11 de novembro de 2002.

  
Prof.<sup>a</sup> Marilene Weinhardt  
Coordenadora



  
Dr.<sup>a</sup> Regina Maria Przybycien

Dr.<sup>a</sup> Mail Marques de Azevedo

*Maria C. R. Lima*  
Maria do Carmo Quartim de Lima

## AGRADECIMENTOS

A todos os professores do programa de Pós-Graduação da UFPR, particularmente aos professores doutores Mail Marques de Azevedo e Paulo Astor Soethe, por suas contribuições no processo de qualificação.

Meu agradecimento especial à minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dra. Regina Przybycien, que carinhosamente me passou parte dos seus conhecimentos, essenciais para o desenvolvimento desta dissertação.

Agradeço à minha mãe que, com seu exemplo, sempre me estimulou aos estudos.

Agradeço particularmente ao meu marido por seu apoio, tanto técnico quanto intelectual, e por seu estímulo constante, que tornaram este trabalho bem menos árduo.

Eu poderia viver recluso numa casca de noz  
e me considerar rei do espaço infinito...

Shakespeare,  
(Hamlet, Ato 2, Cena 2)

## SUMÁRIO

<b>RESUMO .....</b>	<b>v</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>vi</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>01</b>
<b>1 KATHERINE MANSFIELD: EXISTÊNCIA E IMAGINAÇÃO .....</b>	<b>06</b>
<b>2. EPIFANIA: ÊXTASE SILENCIOSO .....</b>	<b>18</b>
<b>3. SOL E LUA: O CAOS NUMA NOZ .....</b>	<b>26</b>
<b>4 A CASA DE BONECAS: A EPIFANIA NUMA LÂMPADA .....</b>	<b>38</b>
<b>5 A FESTA: O DESPERTAR DA CONSCIÊNCIA .....</b>	<b>53</b>
<b>6 FELICIDADE: A ÁRVORE DA PLENITUDE .....</b>	<b>64</b>
<b>7 PARALELISMOS .....</b>	<b>77</b>
<b>8 CONSIDERAÇÕES SOBRE A EPIFANIA NOS CONTOS .....</b>	<b>83</b>
<b>9 CONCLUSÃO .....</b>	<b>86</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>89</b>

## RESUMO

O presente trabalho analisa os contos *Sol e Lua*, *A casa de bonecas*, *A festa* e *Felicidade*, de Katherine Mansfield, com a intenção de mostrar a presença da epifania e das imagens essenciais a ela relacionadas. Localizo estas imagens no chamado espaço/tempo poético. Assim, além do estudo da epifania e seus desdobramentos, fez-se necessária a análise do comportamento do tempo e do espaço no momento da epifania. Para realizar esta tarefa, escolheu-se como metodologia a Fenomenologia da Imaginação Poética, de Gaston Bachelard, assim como outros trabalhos que a complementam, tais como o estudo dos símbolos presentes no imaginário do homem moderno, de Mircea Eliade, e a psicologia de Carl G. Jung. Além disso, fundamentando-se nas propostas teóricas de Bachelard, foi possível perceber a presença de algumas imagens fundamentais na obra de Mansfield, e identificar, nestas imagens, os conteúdos não só de ordem biográfica, mas também arquetípica e, portanto, comuns a todos os seres humanos.

## ABSTRACT

This work analyses Katherine Mansfield's short stories *Sun and Moon*, *The doll's house*, *The garden party* and *Bliss* with the purpose of showing the presence of epiphany and the essential images related to it. I locate these images in the so-called poetic space/time. So, besides the study of epiphany and its implications, it was necessary to analyse the behavior of time and space in the moment of epiphany. To perform this task I chose, as methodology, Gaston Bachelard's *Phenomenology of Poetic Imagination*, as well as other works that complement it, such as Mircea Eliade's study of symbols in modern man's imagination, and the psychology of Carl G. Jung. Furthermore, it was possible, based on Bachelard's approach, to perceive the presence of some fundamental images that characterize Mansfield's work, and to identify, in these images, not only autobiographical, but also archetypical contents, common to all human beings.



## INTRODUÇÃO

A presente dissertação foi construída em torno da idéia de epifania aplicada à obra de Katherine Mansfield, especificamente aos contos *Sol e Lua*, *A casa de bonecas*, *A festa* e *Felicidade*. Como podemos constatar a partir do título escolhido para esse trabalho, relacionamos a epifania a imagens que consideramos essenciais, e as localizamos no chamado espaço/tempo poético. Portanto, faz-se necessário o estudo da questão do comportamento do tempo e/ou do espaço no momento da epifania.

Tendo em vista esses aspectos, faremos um levantamento e análise dos momentos epifânicos, que são instantes extremamente marcantes e fundamentais para o entendimento dos contos de Mansfield. Quanto ao emprego do termo *epifania*, vamos recorrer ao suporte teórico fornecido por James Joyce, que foi o primeiro a utilizar essa palavra para designar o sentido que desejamos. Estudaremos esse fenômeno – a epifania, e os seus desdobramentos, como a questão do seu compartilhamento e a sua intensidade, e as qualificações atribuídas ao objeto epifânico, tais como perfeição, beleza e serenidade. Analisaremos, também, quais são os elementos deflagradores da epifania, de que forma ela se transmite, ou não, quais os efeitos resultantes dessa experiência para o sujeito e os significados apreendidos nesse processo.

A apreensão da epifania está intimamente ligada a imagens: ou porque a epifania é uma consequência da apreensão do sentido das imagens, ou porque são elas uma visualização da epifania. Mas, como não é possível separarmos a causa da consequência, e nem isso nos seria de grande valia nesse momento, trabalharemos com todo o conjunto. Trata-se de duas concepções – imagem e epifania – intimamente entrelaçadas.

A imagem não quer deixar-se medir. Por mais que fale de espaço, ela muda de grandeza. O menor valor amplia-a, eleva-a, multiplica-a. E o sonhador converte-se no ser da sua imagem. Absorve todo o *espaço* [grifo do autor] da sua imagem. Ou então se confina na miniatura das

suas imagens. É em cada imagem que seria preciso determinar, como dizem os metafísicos, nosso estar-aí, com o risco de às vezes encontrar em nós apenas uma miniatura do ser.<sup>1</sup>

Algumas imagens estudadas são recorrentes e, portanto, podem ser encontradas em todos os contos selecionados, como a imagem da casa, que aparece como miniaturas nos dois primeiros contos. Outras, apesar de serem fundamentais para a apreensão do sentido do texto, não são comuns a todos os contos, são elas: a lâmpada, o morto e a árvore.

Há outras imagens que, mesmo sendo secundárias, no sentido em que não são pontos centrais em torno dos quais os contos giram, são bastante importantes e acrescentam significado às imagens principais, nos ajudando, dessa forma, numa melhor compreensão dos contos. São elas: a imagem dos astros sol e lua, nos contos *Sol e Lua* e *Felicidade*; a imagem do anjo, em *A casa de bonecas*; a imagem do espelho, em *A festa* e *Felicidade*; e, finalmente, a imagem do gato, em *Felicidade*. Faremos um estudo do caráter simbólico, tanto das imagens principais quanto das secundárias, e de que forma elas propiciariam ou interfeririam na epifania: percepção momentânea e completa do mundo intratextual.

Para a condução de uma imagem essencial, que persiste e tem um impacto intenso no leitor, que melhor veículo poderia ser escolhido do que o conto, por sua característica de concisão formal? “O conto é uma imagem que raciocina. Tende a associar imagens extraordinárias como se pudessem ser imagens coerentes. O conto traz assim a todo um conjunto de imagens derivadas a convicção de uma imagem primordial.”<sup>2</sup>

No estudo dessas imagens, fundamentamo-nos na *Fenomenologia da Imaginação Poética*, de Gaston Bachelard. Para melhor entendermos em que difere a

---

<sup>1</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 179.

<sup>2</sup> Ibid, p. 171.

fenomenologia tradicional da fenomenologia da imaginação poética, vejamos a citação de Bachelard:

Eles [fenomenólogos tradicionais] têm uma consciência imediata do ser no Mundo, do ser do Mundo. Mas o problema se complica para um fenomenólogo da imaginação. Ele se vê constantemente confrontado com as *estranhezas* [grifo do autor] do mundo. E mais ainda: em seu frescor, em sua atividade própria, a imaginação torna estranho o familiar. Com um detalhe poético, a imaginação coloca-nos diante de um mundo novo. Conseqüentemente, o detalhe predomina sobre o panorama. Uma simples imagem, se for nova, abre um mundo visto das mil janelas do imaginário, o mundo é mutável. Ele renova assim o problema da fenomenologia. Resolvendo os pequenos problemas, aprendemos a resolver os grandes.<sup>3</sup>

Vejamos como Terry Eagleton define a fenomenologia tradicional:

Interessam-nos as “estruturas profundas” da mente [do autor], que podem ser encontradas nas repetições de temas e padrões de imagens. Ao perceber essas estruturas, estamos apreendendo a maneira pela qual o autor “viveu” seu mundo, as relações fenomenológicas entre ele, sujeito, e o mundo, objeto. O “mundo” de uma obra literária não é uma realidade objetiva, mas a realidade tal como organizada e sentida por um sujeito individual. A crítica fenomenológica focaliza a maneira pela qual o autor sente o tempo ou o espaço, ou a relação entre o eu e os outros, ou sua percepção dos objetos materiais.<sup>4</sup>

Como a fenomenologia busca a compreensão do modo como a autora apreende o seu mundo, de como ela vivencia o seu cotidiano, para uma melhor compreensão dos textos comentaremos alguns aspectos da vida de Mansfield, selecionados em função de seus desejos e motivações, explicitamente declarados em *Diário e cartas*.

Salientamos a importância da imaginação criadora e, dessa forma, “os documentos literários [seriam tomados] como realidades da imaginação, como puros produtos da imaginação. Ora, por que os atos da imaginação não haveriam de ser tão reais quanto os atos da percepção?”<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Ibid, p. 143.

<sup>4</sup> EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p.64.

<sup>5</sup> BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 166.

Também enfatizaremos o olhar do sujeito que desvela um mundo novo, quando contempla e percebe, nos detalhes, a existência de um universo pleno de sutilezas e significados que se abre para a imensidão, tanto interior quanto exterior.

Algumas imagens analisadas nesse trabalho já se perpetuaram como imagens-símbolos, estando no nível do arquétipo e relacionando-se, dessa forma, com imagens mitológicas, que se configuram como representantes de todo um arcabouço psicológico coletivo. Nesse aspecto, os estudos de Mircea Eliade, que fazem uma análise extensa dos símbolos presentes no imaginário do homem moderno, nos serão bastante úteis na apreensão simbólica de algumas imagens, principalmente nos dois últimos contos: *A festa e Felicidade*.

Trabalharemos, também, com alguns conceitos junguianos, como inconsciente e arquétipo, pois a psicanálise trabalha com material similar à fenomenologia, embora o objetivo dessa última não seja o mesmo da psicanálise, visto não buscar a racionalização e explicação das imagens, mas sim enfatizar os exageros, ao invés de diminuí-los.

Se seguirmos a inspiração do exemplo *explicativo* [grifo do autor] de Jung até a apreensão total da realidade psicológica, encontraremos uma cooperação entre a psicanálise e a fenomenologia, cooperação que sempre será preciso acentuar se quisermos dominar o fenômeno humano. De fato, é necessário compreender fenomenologicamente a imagem para lhe dar eficácia psicanalítica. O fenomenólogo aceitará aqui a imagem do psicanalista com uma simpatia do tremor. Reavivará a primitividade e a especificidade dos medos. Em nossa civilização, que põe a mesma luz em toda parte, que instala eletricidade no porão, já não se vai ao porão de vela na mão. O inconsciente não se civiliza. Ele apanha a vela para descer ao porão. O psicanalista não pode permanecer na superficialidade das metáforas e comparações, e o fenomenólogo deve chegar ao extremo das imagens, aqui, em vez de reduzir e explicar, em vez de comparar, o fenomenólogo exagerará o exagero.<sup>6</sup>

Em alguns momentos, nos reportaremos a Carl G. Jung, principalmente quando nos referirmos à análise dos símbolos transcendentais:

Estes símbolos [transcendentais] não buscam integrar o iniciado em qualquer doutrina religiosa ou numa forma temporal de consciência coletiva. Ao contrário, relacionam-se com a necessidade que tem o homem de libertar-se de qualquer estado de imaturidade

---

<sup>6</sup> Ibid, p.38.

demasiadamente rígido ou categórico. Em outras palavras, estes símbolos dizem respeito à libertação do homem – ou à sua transcendência – de qualquer forma restritiva de vida, no curso de sua progressão para um estágio superior ou mais amadurecido de sua evolução.<sup>7</sup>

Partindo-se do pressuposto de que a imagem simbólica oferece um leque de significações diversas, este trabalho, que consiste no estudo de alguns dos possíveis entendimentos que as imagens dos contos sugerem, não deixa de ser um exercício de imaginação, e não se propõe a ser a revelação de uma verdade única.

Também fica claro que esses quatro contos, por si só, não são suficientes para compreendermos todo o universo ficcional de Mansfield. Entretanto, eles foram escolhidos por mostrarem, da melhor forma possível, o que nos propusemos a estudar: o tema da epifania e das imagens relacionadas a ela.

---

<sup>7</sup> HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. 6a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, p. 149.

## 1. KATHERINE MANSFIELD: EXISTÊNCIA E IMAGINAÇÃO

Katherine Mansfield nasceu em 1888, na Nova Zelândia, país que era, na época, colônia britânica. Ela passou alguns anos da sua adolescência estudando na Inglaterra e, ao final desse período, decidiu-se a permanecer nesse país definitivamente, não retornando nunca mais à sua terra natal. A opção que Mansfield fez pelo auto-exílio reflete-se em sua obra por um conflito constante entre o permanecer e o viajar incessante. Sua vida, repleta de chegadas e partidas, caracterizou-se por uma busca constante de algo permanente nunca encontrado. Esse seu caráter irrequieto, inovador e empreendedor, que buscava o aprendizado, o novo, e que tinha horror ao conservadorismo dogmático, a levaram a uma aproximação com os ideais do movimento modernista, que se caracterizou pela contestação dos valores conservadores do século XIX. Mansfield participou ativamente desse movimento desde os seus primórdios e foi uma de suas mais bem qualificadas representantes.

Diversas biografias relacionaram a vida e a obra de Mansfield, talvez devido à sua curta existência e também ao sofrimento causado pela tuberculose, doença que contraiu quando ainda era jovem e acabou por matá-la aos trinta e quatro anos de idade. Entretanto, sua arte está longe de ser um retrato da sua vida e, pela ironia e perspicácia que transparece nos detalhes, é mais uma deformação expressiva do que uma *mimesis* do real.

Não há dúvidas de que a infância de Mansfield lhe forneceu temas na ficção, entretanto, sua obra se perpetua no tempo graças ao seu gênio criativo, e não é apenas um arrolamento de suas reminiscências. Ela fez todo um trabalho criativo sobre seu material biográfico. Portanto, é o poder da imaginação poética que torna sua obra única: “Nas obras da imaginação poética, os valores têm tal signo de novidade que tudo o que deriva do passado é inerte com relação a eles. Toda memória precisa ser

reimaginada. Temos na memória microfilmes que só podem ser lidos quando recebem a luz viva da imaginação.”<sup>8</sup>

Pretendemos, desse modo, analisar os contos de Mansfield de forma a evidenciar o aspecto criativo do seu texto, criatividade essa que se sobrepõe à mera percepção do mundo. Assim, é o olhar criativo da autora que transforma a realidade em imagens simbólicas que veiculam sentimentos, desejos e anseios profundos.

Em alguns de seus contos vemos que é muito mais que a infância particular da autora que é enfocada. Seu mérito maior talvez tenha sido transcender a experiência individual, chegando a imagens arquetípicas do ser humano. A própria autora, em seu *Diário e cartas*, enfatiza o processo consciente de despersonalização do passado: a consciência do passado transformando-o de pessoal em impessoal.

Nós só vivemos se, de alguma forma, absorvemos o passado, mudando-o. Quero dizer: realmente examinando-o e separando o que é importante daquilo que não é – pois há lixo – e transformá-lo, de modo que se torne parte da vida do espírito e ficamos livres deles. Não é mais o nosso passado pessoal, é apenas, no sentido mais alto possível, nosso servidor. Quero dizer que ele não é mais o nosso dono. Esta é a imagem errada. Eu achava que esse processo era claramente inconsciente. Agora, penso exatamente o contrário.<sup>9</sup>

Percebe-se como Mansfield enfatiza o aspecto consciente da memorização do passado. De fato, concomitantemente à recuperação dessas lembranças, a escrita passa pelo crivo da razão, pois há que se fazer uma ordenação do fluxo das memórias do inconsciente. Nesse momento, cabe notar a distinção que Bachelard faz acerca dos sonhos noturnos e dos devaneios poéticos, pois ela se fundamenta na conscientização pessoal. Ele observa que nos sonhos noturnos estamos totalmente à mercê dos impulsos do inconsciente, “como uma sombra que perdeu o próprio eu”, enquanto “o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O

---

<sup>8</sup> BACHELARD, *A poética do espaço*, p.181.

<sup>9</sup> MANSFIELD, Katherine. *Diário e cartas*, p.192. Doravante as citações referentes a esta obra terão suas páginas indicadas no próprio texto, com a indicação DC.

sonhador do devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta – é ele, em carne e osso, que se torna um ‘espírito’, um fantasma do passado ou da viagem.”<sup>10</sup>

Mansfield parecia estar dividida entre dois impulsos: o expandir-se e o recolher-se, como uma gangorra em que ora pesasse mais um lado, ora o outro. Entende-se essa expansão como uma tendência do ser humano à abertura para o *outro* e a realização de uma comunicação plena. Há ocasiões, entretanto, em que essa comunicação é interrompida ou bloqueada e, em outros, surgem as frustrações advindas da não coincidência dos desejos do *eu* e do *outro*. O oposto a essa tendência à expansão é a tendência ao recolhimento, ao isolamento ou fechamento do ser em si mesmo. Mas essa é uma solidão auto-imposta, aquela em que se tem a tranquilidade necessária para a observação atenta do mundo. Nesses momentos, há uma “alegria perfeita” no entender de Mansfield, pois na relação do *eu* consigo mesmo não há conflito de identidade nem de interesses: “É simplesmente enorme, na verdade, a soma de alegrias diminutas e delicadas que sinto ao observar as pessoas e as coisas, quando estou só. Apenas comigo mesma experimento uma ‘alegria perfeita’ ”. (DC, p. 55)

Em contrapartida a essas tendências, há duas outras, relacionadas ao espaço em que se vive, à fixação do sujeito a um local: um sentimento de pertencer a um lugar que leva o homem a fixar nele suas raízes; e o oposto, o constante nomadismo: a pessoa nunca encontra um ambiente ao qual se ligar permanentemente. Esse nomadismo marcou a trajetória de Mansfield, pois durante toda a sua vida nunca se estabeleceu definitivamente em nenhum lugar, seja por desejo próprio, seja por problemas alheios a sua vontade, como o agravamento da sua doença. Essas constantes mudanças, que são características de uma extrema mobilidade e do desapego em relação a lugares e pessoas, longe de ser um estorvo em sua vida, foi um ideal

---

<sup>10</sup> BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 144.



intensamente buscado, que significava a liberdade de ir e vir e de ser auto-suficiente em todos os aspectos da vida.

Mas, como compensação por essas constantes mudanças, na imaginação de Mansfield está presente o ideal da casa, a casa arquetípica, cósmica, que representaria o centro sobre o qual o ser se fixaria e ganharia raízes: imagem-símbolo de abrigo, conforto, segurança, aconchego e estabilidade. Assim, por meio da imaginação, Mansfield encontraria em sua obra um lugar perfeito ao qual se fixar, seguindo, sem o saber, uma orientação que Jung dava a seus pacientes que tinham dificuldades para permanecer em um só lugar.

Jung, empenhado em fixar uma dessas almas apátridas que estão sempre em exílio na terra, aconselhava-a, para fins psicanalíticos, a adquirir um terreno no campo, um canto no bosque, ou melhor ainda, uma pequena casa no fundo de um jardim, tudo isso para fornecer imagens à vontade de se enraizar, de permanecer. Esse conselho visa a explorar uma camada profunda do inconsciente, precisamente o arquétipo da casa onírica.<sup>11</sup>

De certa forma, a arte, para Mansfield, supria todas as suas necessidades, fornecendo-lhe a estabilidade e a segurança necessárias à sua vida.

Além da importância que Mansfield atribuía à sua liberdade e auto-suficiência, ela também dava à ordem um papel fundamental em sua vida. Entretanto, o mundo como o conhecemos é caótico: o ser humano age de forma desordenada e imprevisível, o que faz com que qualquer tipo de antecipação dos seus atos seja impossível. Também, todos os fatos que ocorrem nesse mundo estão confusamente ligados numa cadeia de causas e conseqüências que não permite uma antecipação e, muito menos, um controle do curso da vida. Esse caráter aleatório e imponderável dos acontecimentos, que leva a uma total incompreensibilidade dos propósitos da existência, exaspera Mansfield, pois ela não consegue obter o controle sobre o seu destino, como se percebe por seu desabafo:

---

<sup>11</sup> BACHELARD. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 92-93.

A respeito de operar-se. Sei exatamente o que você quer dizer. É como se a gente fosse o brinquedo das circunstâncias – a gente *é*, de fato. Ora feliz, ora infeliz, ora confiante – do mesmo modo que oscila o pêndulo. Veja, nada se pode controlar, se não se está cômico de um propósito – é como uma viagem sem destino. Não há nada que o faça ignorar algumas coisas, aceitar outras, ordenar outras, submeter-se a outras. Pois não há razão pela qual A seja mais importante do que B. Então, a gente está envolvida além das palavras – sentindo que no próximo minuto pode ser desagradavelmente surpreendida ou de repente abatida. Eu *não sei* nada.

Para mim, isso é uma terrível situação. É a causa de toda a infelicidade (a profunda infelicidade secreta) da minha vida. Mas eu pretendo escapar e tentar viver de modo diferente. Não é fácil. Mas o outro estado é fácil? E eu acredito com todas as minhas forças que, se *a gente puder romper*, chegará à conclusão de que, na verdade, *o fardo é leve*. [grifos da autora] (DC, p. 276)

Dessa forma, a única maneira de se obter o controle de todas essas variáveis seria pela construção de um mundo particular, separado do mundo do dia-a-dia, consecução perfeitamente viável por meio da literatura. Só assim o mundo seria perfeito e ordenado, pois, supostamente, teria sido feito à imagem e semelhança do escritor, que constrói seu mundo de ficção. Ele é o criador, o deus desse universo, tudo sabendo e tudo podendo. Esse ideal de cosmos, arquétipo de harmonia universal, talvez seja o que Mansfield almeja atingir quando fala de seu “grito contra a corrupção” do mundo, contra o caos que se instala quando não se busca com perseverança e fervor um princípio de organização. A perfeição por que anseia, encontrada no construto literário e não na vida cotidiana, é o ideal cosmogônico que norteia toda a criação. Assim, somente num “cosmos” poder-se-ia almejar a felicidade.

A cosmogonia é o modelo exemplar de toda a espécie de “fazer”: não só porque o Cosmos é o arquétipo ideal tanto de toda a situação criadora como de toda a criação – mas também porque o Cosmos é uma obra divina, estando, portanto, santificado na própria estrutura. Por extensão, tudo o que é perfeito, “pleno”, harmonioso, fértil, em suma, tudo o que está “cosmicizado”, tudo o que se assemelha a um Cosmos é sagrado. Fazer bem qualquer coisa, construir, criar, estruturar, dar forma, informar, formar – tudo isto é o mesmo que dizer que se traz qualquer coisa à existência, que se lhe dá “vida”, em última instância, que se faz com que ela se assemelhe ao organismo harmonioso por excelência, o Cosmos. Ora o Cosmos, como já dissemos, é a obra exemplar dos Deuses, é a sua obra-prima.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> ELIADE. Mircea. *Aspectos do mito*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1963, p. 34.

É interessante notar a atitude da escritora de colocar-se em seu objeto de estudo para melhor entendê-lo e reproduzi-lo em sua obra. Dessa forma, há um deslocamento do ponto de vista do sujeito para o objeto, com o intuito de apreendê-lo integralmente, e não somente ter uma perspectiva de fora do objeto. Isso significa compreendê-lo em sua essência e não apenas superficialmente, como afirma a autora: “Não vejo como a arte poderá dar esse salto divino para dentro da linha divisória das coisas, se não passou pelo processo de experimentar, de se tornar essas coisas antes de recriá-las.” (DC, p. 80)

E qual seria a melhor maneira de apreender um objeto senão tornando-se, imaginativamente, parte dele? É como fundir-se a ele, é ser o objeto em sua totalidade, sem perda de nenhuma de suas partes. A autora imagina viver outras experiências, que não as suas, para melhor compreender o *outro*. Dessa forma, deixamos de ter claramente estabelecida a dicotomia sujeito-objeto, pois o sujeito transfere-se para o objeto para vivê-lo plenamente. Transcrevemos as palavras de Mansfield para explicar melhor essa presença do sujeito no objeto.

Quando escrevo sobre patos, juro que sou um pato branco de olhos redondos, flutuando em um pequeno lago franjado de bolhas amarelas e dando ocasionais arremessadas contra outro pato de olhos redondos que bóia mais abaixo. De fato, todo o processo de se tornar um pato (...) é tão sensacional que, só de pensar, mal consigo respirar. Embora isso seja o máximo que a maioria das pessoas pode alcançar, é de fato apenas o “*prelúdio*”. Segue-se o momento em que você é *mais* pato, *mais* maçã, ou *mais* Natasha do que qualquer desses objetos ou pessoas jamais poderia ser e, então, você os cria de novo. [grifos da autora] (DC, p. 79)

Vemos que o processo da escrita possibilita a sonhada ordenação das coisas: o construto literário, que é o resultado da aplicação da imaginação do autor, nos parece mais real e verdadeiro do que a própria vida. E quem melhor do que Fernando Pessoa, outro escritor e poeta modernista, para nos esclarecer de que forma ocorre esse processo de apreensão imaginativa, do mundo na prosa lírica, e de como a imaginação do sonhador desfaz a dicotomia do ser, que é, ao mesmo tempo, todo mundo e um só sujeito?

Há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua. Há imagens nos recantos de livros que vivem mais nitidamente que muito homem e muita mulher. Há frases literárias que têm uma individualidade absolutamente humana. Passos de parágrafos meus há que me arrefecem de pavor, tão nitidamente gente eu os sinto, tão recortados de encontro aos muros

do meu quarto, na noite, na sombra, (...) Tenho escrito frases cujo som – é absolutamente o de uma cousa que ganhou exterioridade absoluta e alma inteiramente.

Por que exponho eu de vez em quando processos contraditórios e inconciliáveis de sonhar e de aprender a sonhar? Porque, provavelmente, tanto me habituei a sentir o falso como o verdadeiro, o sonhado tão nitidamente como o visto, que perdi a distinção humana, falsa creio, entre a verdade e a mentira.

Basta que eu veja nitidamente, com os olhos ou com os ouvidos, ou com outro sentido qualquer, para que eu sinta que aquilo é real. Pode ser mesmo que eu sinta duas coisas inconjugáveis ao mesmo tempo. Não importa. (...)

Sim, sonhar que sou, por exemplo, simultaneamente, separadamente, inconfusamente, o homem e a mulher dum passeio que um homem e uma mulher dão à beira-rio. Ver-me, ao mesmo tempo, com igual nitidez, do mesmo modo, sem mistura, sendo as duas cousas com igual integração nelas, um navio consciente num mar do sul e uma página impressa dum livro antigo. Que absurdo que isto parece! Mas tudo é absurdo, e o sonho ainda é o que o é menos.<sup>13</sup>

De maneira extremamente lírica, Mansfield aborda, em seus contos, diversas questões como a solidão do sujeito e as dificuldades do processo comunicativo e da apreensão da realidade do mundo como uma totalidade. Não se perde na multiplicidade de acontecimentos simultâneos que desviam o olhar do essencial, do centro que está no próprio ser que contempla o mundo.

Como a apreensão do mundo é impossível de se obter direta e racionalmente por meio de definições conceituais, a arte, nesse caso a literatura, seria uma possível estratégia para driblar a armadilha da conceituação do mundo, visando sua compreensão. Visto não ser possível a apreensão da realidade a partir de métodos lógicos e racionais, pode-se empregar a linguagem simbólica que, justamente por não permitir uma única interpretação, mas, ao contrário, abrir um amplo leque de possibilidades, seria a mais indicada para se alcançar tal objetivo. Portanto, como a linguagem analítica não é de nenhuma valia para expressar o inexprimível, Mansfield faz uso do simbolismo contido nas imagens para expressar uma outra realidade, um mundo que é, ao mesmo tempo, particular e universal.

Mircea Eliade acredita que só pela força das imagens, do poder da imaginação, pode-se apreender o mundo como um todo coerente. No trecho abaixo, mais uma vez,

---

<sup>13</sup> PESSOA, Fernando. Livro do desassossego. In: \_\_\_\_\_. *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo: Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 83.

é enfatizada a importância da imaginação, pois só ela é capaz de nos levar além do ponto em que a conceituação do mundo impõe seus limites:

Os psicólogos, em primeiro lugar C.G. Jung, mostraram até que ponto os dramas do mundo moderno derivam de um desequilíbrio profundo da psique, tanto individual como coletivo, provocado em grande parte pela esterilização crescente da imaginação. “Ter imaginação” é gozar de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens. Porém, espontaneidade não quer dizer invenção arbitrária. Etimologicamente, “imaginação” está ligada a *imago*, “representação”, “imitação”, a *imitor*, “imitar, reproduzir”. Excepcionalmente, a etimologia responde tanto às realidades psicológicas como à verdade espiritual. A imaginação *imita* modelos exemplares – as Imagens –, reproduzindo-os, reatualizando-os, repetindo-os infinitamente. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as Imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito. Isso explica a desgraça e a ruína do homem a quem “falta imaginação”: ele é cortado da realidade profunda da vida e de sua própria alma.[grifos do autor]<sup>14</sup>

Mansfield, por sua vez, estava consciente de que seu trabalho valia-se tanto da sua imaginação quanto das experiências por ela vividas, ou melhor, sua criatividade transformava o vivido em momentos que se eternizavam, assim como fazia viver momentos por ela imaginados. E mais, o real e o imaginário reforçam-se mutuamente, realimentando-se continuamente, como se a ação do imaginário fizesse a vida ser mais plenamente vivida e, por outro lado, a vida oferecesse motivos para o imaginário se enriquecer. É nisso exatamente que Mansfield parece acreditar: ser a imaginação criativa uma dádiva preciosa que lhe foi concedida em troca de sua saúde, que lhe foi tirada tão precocemente. No trecho citado a seguir, ela deixa de fazer qualquer diferenciação entre a realidade dos fatos e o imaginário, valorizando igualmente os dois.

Agora me acontece freqüentemente, quando me deito para dormir, em vez de ficar sonolenta, cochilando, eu desperto e fico deitada na cama a viver cenas da vida real ou imaginárias. Não é exagero dizer que são quase alucinações: são maravilhosamente vívidas. (...) Essas coisas ficam muito mais reais, mais detalhadas e mais ricas do que na vida real. E acredito que eu poderia continuar jogando esse jogo sem nunca chegar ao fim. Isso *não tem fim*. Eu posso fazer isso com qualquer coisa. Apenas, não há personagens. Nem eu estou ali em pessoa. As pessoas são apenas parte do silêncio, *não* do modelo – muito diferente disso – parte do *esquema*. Eu sempre pude fazer isso, até certo ponto; mas foi só depois que fiquei realmente

---

<sup>14</sup> ELIADE. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 16.

doente que esse – posso chamá-lo assim – “prêmio de consolação” me foi dado. Meu Deus! Isso é uma coisa maravilhosa. [grifos da autora] (DC, p. 161)

Mansfield afirmava que sempre procurava ser autêntica consigo mesma, ser coerente com suas crenças psicológicas e espirituais. Essa questão da autenticidade está relacionada, também, a fatores como independência e auto-suficiência, qualidades que Mansfield prezava acima de tudo. No seu entender, ser autêntico é ter princípios e ser coerente com seus ideais de vida, e tudo isso pressupõe ser independente o bastante para questionar e, até mesmo, lutar por suas idéias quando elas são contestadas por outras pessoas. Assim, sem uma convicção pessoal na afirmação da liberdade, não há possibilidade de crescimento individual. Mansfield valorizava tanto essa auto-suficiência que, em certos momentos, comparava a escravos ou parasitas as pessoas que não tinham segurança suficiente para viver de forma independente das demais. O mais problemático em sua vida é que seu marido, J. M. Murry, parecia enquadrar-se nessa classe de pessoas que ela tanto desprezava. Daí advém um conflito, pois como conciliar esse descontentamento com o ser amado, com o amor e a necessidade de protegê-lo? Entretanto, teoricamente, tudo pode ser solucionado, pois há um resquício de esperança numa possível transformação do ser humano: existe uma semente de consciência à espera da germinação, como ela afirma a seguir, em um comentário sobre uma amiga:

Eu acho que ela nunca será um ser adulto. Ela é fraca; ela é uma videira, anseia por se prender. Não consegue tirar da terra seu alimento e precisa se nutrir do fluido vital de outra pessoa. Como naturezas assim podem ser felizes? Por felizes, quero dizer: em paz consigo.(...) Não acredito que alguém possa curar o outro, ninguém pode mudar fundamentalmente outra pessoa. Quem nasceu escravo não se transforma em homem livre. Pode apenas se tornar um pouco menos escravo. Recusei-me a acreditar nisso durante anos, mas agora acho que é verdade. É mesmo uma lei da vida. Mas é igualmente verdade que, escondido dentro do escravo, há todo um processo de construção do homem livre. (DC, p. 269-270)

O comprometimento com a autenticidade reflete-se no seu trabalho, do qual Mansfield se mostrava extremamente orgulhosa. Tinha consciência de sua importância como escritora. Encontrara na escrita um canal por meio do qual podia dar vazão à sua imaginação, obtendo prazer no processo, mesmo que esse prazer estivesse misturado, quase sempre, à angústia pela obtenção de uma obra perfeita.

Entretanto, havia o lado nocivo dessa obstinação pelo trabalho, pela arte: isso a levava, freqüentemente, a sacrificar a própria saúde. A compulsão por escrever muitas vezes se sobrepunha à necessidade de repouso do corpo, já tão esgotado pela doença. Com isso, sua saúde deteriorava-se dia-a-dia, pois ela não fazia concessões quanto se tratava de escrever. Como se não bastasse o seu estado de saúde piorar cada vez mais, sofreu, nesse meio tempo, algumas decepções amorosas, fruto das dificuldades de convivência com o marido. Possivelmente, essa insatisfação no relacionamento tenha reforçado seu desejo de que houvesse, idealmente, relações mais autênticas entre as pessoas.

“Como era doce, como era querido, cálido, como era simples, como era precioso!” E penso no jardim de Isolla Bella, e nas abelhas peludas e no muro do casarão quente. Mas então eu me lembro do que realmente sentimos ali – os vazios, os silêncios, a angústia do contínuo desentendimento. Éramos positivos, ansiosos, reais, vivos? Não, não éramos. Éramos nulidades atingidas por lampejos do que poderíamos ser. Não mais do que isso. Bem, tenho que enfrentar tudo enquanto puder, ver como ficarei – o que *restará*. Com toda a alma, eu anseio por uma vida real, pela verdade e pela força autêntica. [grifo da autora] (DC, p. 175)

O desencanto com o mundo talvez a tenha encaminhado, mais ardente e compulsivamente, ao caminho da arte que, como afirma Pessoa, não admite decepção, posto que, desde o princípio, sabemos tratar-se de uma ilusão.

A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos. Enquanto sentimos os males e as injúrias de Hamlet, príncipe da Dinamarca, não sentimos os nossos – vis porque são nossos e porque são vis. O amor, o sono, as drogas e intoxicantes, são formas elementares da arte, ou, antes, de produzir o mesmo efeito que ela. Mas amor, sono, e drogas tem cada um a sua decepção. O amor falta ou desilude. Do sono desperta-se, e, quando se dormiu, não se viveu. As drogas pagam-se com a ruína de aquele mesmo físico que serviram de estimular. Mas na arte não há decepção porque a ilusão foi admitida desde o princípio. Da arte não há despertar, porque nela não dormimos, embora sonhássemos. Na arte não há tributo ou multa que paguemos por ter gozado dela.

O prazer que ela nos oferece, como em certo modo não é nosso, não temos nós que pagá-lo ou que arrependê-nos dele.

Por arte entende-se tudo que nos delicia sem que seja nosso – o rasto da passagem, o sorriso dado a outrem, o poente, o poema, o universo objetivo.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> PESSOA, op. cit., p. 109.

Há, na vida de Mansfield, um constante exercício de projeção do ser para fora de si mesmo, e também, num percurso inverso, um mergulho do ser em si mesmo e que se percebe na posição de objeto. Assim, em ambos os casos há um deslocamento do sujeito, sendo que, no primeiro caso, ele tenta apreender sensações alheias a si mesmo; enquanto que, no segundo, vê-se como se fosse uma terceira pessoa, buscando a autocompreensão pela apreensão desse *outro* dentro de si. Dessa forma, há uma busca de equilíbrio entre o *eu* e o *outro*, pois a compreensão do *outro* requer um acréscimo de sensibilidade ao sujeito da percepção, e a compreensão de si mesmo, ao contrário, requer um acréscimo de consciência crítica, ou melhor, um olhar isento de emoção para consigo mesmo. Essa conjugação de sensibilidade e inteligência, presentes em Mansfield, é o que faz sua obra tão interessante.

Esse duplo olhar do sujeito, que pode ser percebido como duas diferentes personalidades, é objeto de análise feita por Ana Cristina César, em função de um trabalho de Christopher Isherwood. Ela afirma que nos contos de Mansfield há duas pessoas distintas, subdivisões da autora: a primeira, infantil, inocente e intuitiva, que é responsável pelo lirismo do texto; e a segunda: adulta, crítica e extremamente irônica. A conjugação dessas duas visões de mundo, no texto, resulta em um contraponto extremamente interessante, pois a primeira Mansfield contempla o mundo com uma pureza isenta de crítica, enquanto a segunda não consegue se despir de sua consciência crítica, sendo, portanto, a responsável pelos comentários irônicos presentes na obra.

Não creio que um ponto de vista infantilmente ingênuo e o de um adulto se tenham *já* fundido completamente em qualquer história de KM. É que o seu psiquismo dividido produzia uma autora dividida, ou, para sermos mais claros, duas autoras distintas. O que há de melhor na obra de Mansfield resulta da colaboração entre as duas escritoras. Era, no entanto, uma colaboração dificultosa, que a qualquer momento podia transformar-se numa luta, com suas conseqüentes dificuldades. No momento em que uma escritora obrigava a outra a afastar-se da escrivaninha, para poder trabalhar sozinha, o resultado era de qualidade inferior.

A escritora A é uma Mansfield infantil, intuitiva, uma poeta. Ela transmite clarividentes clarões de percepção. (...) O leitor fica extasiado com sua sensibilidade para com os seres ou objetos – uma flor, um bule de chá pintado, um pássaro a voar –, tudo isso é visto, por um momento, como algo que tem o direito de ser uma maravilha, no microcosmo da criação. Esses instantes de percepção têm a marca da genialidade, mas por isso mesmo são intermitentes. A escritora A é uma médium, com os lapsos de médium embaraçosamente sentimental.

A escritora B é uma Mansfield crítica, um adulto inteligente e satírico. Ela pode refrear impiedosamente o sentimentalismo da escritora A, se lhe for permitido. A escritora B pode criar, subitamente, retratos miniaturais extremamente engraçados. (...) Pode também expor a



futilidade de uma mulher (...) com terrível e bela exatidão. O único problema é que, às vezes, ela é inteligente demais. Constrói tramas inteligentíssimas para suas histórias e tenta fazer com que a escritora A colabore com ela. Lemos essas histórias e ficamos, inicialmente, maravilhados; depois, aos poucos, a dúvida se insinua em nós.<sup>16</sup>

Assim, o objeto é profundamente analisado por Mansfield. Todo o mundo, inclusive ela mesma, é alvo de crítica e ironia – nada consegue escapar ao seu olhar perscrutador.

Nossa intenção, ao analisarmos alguns acontecimentos da vida de Mansfield, assim como algumas influências, tendências e motivações, não tem como prioridade um estudo biográfico, pois a biografia, por si só, não explica a obra. Por outro lado, seus contos, que analisaremos mais detalhadamente, nos mostram bastante bem algumas convicções de Mansfield já explicitadas, além do que nos ensinam muito sobre a vida. Desta forma, conforme afirma Susan Sontag: “Não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida.”<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> CESAR, Ana Cristina. Escritos da Inglaterra. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999, p. 329.

<sup>17</sup> SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1980, p. 87.

## 2. EPIFANIA: ÊXTASE SILENCIOSO

A epifania se caracteriza por ser um momento finito, pontual, em que há uma abertura da consciência para os múltiplos sentidos da existência, o que se traduz pela compreensão do mundo em um só instante.

A epifania é um momento de visão. Se não tem a ver com a inteligência racionalizadora, tem a ver com a imaginação, como fonte de criação.

Será um ver pela primeira vez, embora já tenha visto antes, esta capacidade de ver é própria da sensação e da imaginação.<sup>18</sup>

Não se pode negar a familiaridade existente entre os conceitos de *epifania* (*epiphany*), usado por James Joyce, *momentos do ser* (*moments of being*), usado por Virginia Woolf, e *momentos de revelação* (*moments of revelation*), termo utilizado tanto para Mansfield como para Anton Chekhov. Entretanto, nesse trabalho, adotei o termo joyceano *epifania* para designar os *momentos de revelação* de Mansfield.<sup>19</sup>

Primeiramente, tomaremos emprestadas do próprio Joyce algumas definições que nos ajudarão a compreender melhor a epifania, manifestação espiritual extremamente fugaz, que está relacionada, por sua vez, à apreensão da beleza estética:

By an epiphany he [Stephen] meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments. (...)

- Imagine my glimpse at that clock as the gropings of a spiritual eye which seeks to adjust its vision to an exact focus. The moment the focus is reached the object is epiphanised. It is just in this epiphany that I find the third, the supreme quality of beauty.<sup>20</sup>

Segundo Joyce, há três qualidades ou fases necessárias à apreensão estética, que levam à epifanização do objeto, a saber: a inteireza do objeto, sua harmonia e sua radiação, termos traduzidos do original de Santo Tomás de Aquino: “*Ad pulcritudinen*

---

<sup>18</sup> SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p. 107.

<sup>19</sup> DALY, Saralyn R. *Katherine Mansfield*. New York: Twayne Publishers, 1994, p. 112.

<sup>20</sup> JOYCE, James. *Stephen Hero*. London: Jonathan Cope, 1969, p. 216-217.

*tria requiruntur integritas, consonantia, claritas.*”<sup>21</sup> Joyce também explica detalhadamente cada uma dessas fases:

A primeira fase da apreensão é uma linha limitando, contornando o objeto a ser apreendido. Uma imagem estética se nos apresenta seja no espaço ou no tempo. O que é audível apresenta-se no tempo, o que é visível apresenta-se no espaço. Mas, tanto temporal como espacial, a imagem estética é em primeiro lugar luminosamente apreendida como autolimitada e autocontida sobre o incomensurável segundo plano do espaço ou do tempo, que não o são. Tu a apreendes como uma coisa, tu a enxergas como um todo. Apreendes o seu todo. Eis o que é *integritas*. (...)

Então, depois, tu passas de um a outro ponto, conduzido por suas linhas formais; apreendes cada ponto como parte em função de outra parte dentro dos seus limites; sentes o ritmo de sua estrutura. Em outras palavras, a síntese da percepção imediata é seguida pela análise de apreensão. Tendo, primeiramente, sentido que é *uma* coisa, sentes, agora, que é uma *coisa*. Tu a apreendes como complexa, múltipla, divisível, separável, inteirada pelas suas partes, o resultado de suas partes e a sua soma harmoniosa. Eis o que é *consonantia*.

A radiação (...) tal qualidade suprema é sentida pelo artista quando primeiro a imagem estética é concebida em sua imaginação. O espírito, nesse misterioso instante, Shelley comparou-o lindamente a um carvão se apagando. O instante em que essa suprema qualidade de beleza, a radiação clara da imagem estética, é apreendida luminosamente pelo espírito que foi surpreendido por sua inteireza e fascinado por sua harmonia é o luminoso êxtase silencioso de prazer estético, um estado espiritual muito similar à condição cardíaca que o fisiologista italiano Luigi Galvani, servindo-se de uma frase quase tão bonita quanto a de Shelley, chamou de encantamento do coração.<sup>22</sup>

Assim, a epifania ou êxtase silencioso, como foi muito bem definido por Joyce, é o momento de apreensão completa da beleza do objeto, que emana uma espécie de luminosidade que invade e ao mesmo tempo paralisa o sujeito da percepção, como uma fascinação súbita e contagiante. Esse efeito paralisante produzido no instante da epifania, que será exemplificado nos contos que iremos analisar, é também definido por Joyce quando afirma que a beleza produz uma emoção de ordem estática e nunca cinética, que é característica da arte imprópria:

Os sentimentos excitados pela arte imprópria são cinéticos, desejo ou repulsa. O desejo nos compele a possuir, a ir para alguma coisa; a repulsa nos compele a abandonar, a partir de uma dada coisa. As artes que os excitam, pornográficas ou didáticas, são, por conseguinte, artes

---

<sup>21</sup> JOYCE. *Retrato do artista quando jovem*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p. 234.

<sup>22</sup> Ibid, p. 238-240.

impróprias. A emoção estética (...) é, por conseguinte, estática. O espírito fica detido e suspenso acima do desejo e da repulsa.(...)

A beleza expressa pelo artista não pode despertar em nós uma emoção que é cinética, ou uma sensação que é puramente física. Ela desperta ou deve despertar, ou induz, ou deve induzir, um êxtase estético, uma piedade ideal ou um terror ideal, um êxtase que perdura, que se prolonga e que acaba, por fim, dissolvido pelo que eu chamo o ritmo da beleza.<sup>23</sup>

Essa teoria estática da arte, desenvolvida por Joyce, implica uma perspectiva lírica e não dramática da vida. Ela enfatiza a radiância e o fulgor do objeto, revelados em um momento especial, um momento imóvel no tempo. Esse momento pode envolver outros momentos, mas continua se mantendo essencialmente estático, atemporal.<sup>24</sup> Como veremos na análise dos contos, as imagens que se perpetuam por sua estática atemporal permanecem com seu caráter de atemporalidade inalterado, mesmo que outras imagens venham acrescentar significados novos a elas.

Outros estudiosos também se detiveram na questão epifânica e a definiram de maneira um pouco diferente de Joyce, analisando-a de diferentes prismas. Por exemplo, Mircea Eliade faz uma diferenciação entre o que chama de espaço “profano” em contraposição ao “sagrado”, e o que denomina “iluminação” pode ser comparada à epifania: “A iluminação, a compreensão, realiza o milagre da saída do Tempo. O instante paradoxal da iluminação é comparado nos textos védicos e upanixádicos a um relâmpago. Sabe-se que a mesma imagem relâmpago/iluminação espiritual se encontra na metafísica grega e na mística cristã.”<sup>25</sup>

Nesse momento da epifania, o que acontece com o espaço ou o tempo, como o conhecemos? Poeticamente falando, poderíamos afirmar que nesse instante todo o espaço é condensado, e é no mínimo, no detalhe, que se revela a imensidão do mundo ou, se passarmos da concepção espacial para a temporal, diríamos que na epifania

---

<sup>23</sup> Ibid, p. 230-232

<sup>24</sup> JOYCE. *Stephen Hero*, p. 23.

<sup>25</sup> ELIADE. *Imagens e símbolos*, p. 72.

ocorre uma “destemporalização dos estados de grande devaneio”.<sup>26</sup> Essas duas concepções de epifania, tanto na forma temporal quanto na espacial, são igualmente válidas, pois essas duas grandezas, espaço e tempo, só estão separadas para facilitar a compreensão. De fato, trata-se de uma só grandeza, espaço-tempo – um *continuum*. Esse conceito quando transportado para o campo literário poderia ser chamado de espaço/tempo poético, momento ou lugar onde o mundo como o conhecemos absolutiza-se: esse mundo particular, o mundo poético, parece destacar-se, desprender-se do mundo tal como o vivemos no nosso dia-a-dia, ganhando especial ênfase e profundidade.

Poeticamente, poderíamos dizer ser possível impedir a marcha do tempo: é o que parece ocorrer durante a epifania, cuja concepção aproxima-se bastante do que Bachelard denomina “devaneio cósmico”, que é um estado de alma em que se escapa do fluir temporal.

Os devaneios cósmicos afastam-nos dos devaneios de projetos. Colocam-nos num mundo, e não numa sociedade. Uma espécie de estabilidade, de tranquilidade, pertence ao devaneio cósmico. Ele nos ajuda a escapar ao tempo. É um *estado*. [grifo do autor] Penetremos no fundo de sua essência: é um estado de alma.<sup>27</sup>

Nos momentos epifânicos há a apreensão do mundo desvinculado do tempo e o objeto mantém-se em sua beleza eterna e imutável. A perfeição desejada é, desse modo, obtida, pois o tempo, fator causador da degenerescência, está momentaneamente afastado. Na epifania teríamos, portanto, a eliminação do tempo causador de mudanças. Na citação que transcrevemos a seguir, Mansfield descreve o que denomina “eternidade do momento”, a “suspensão” do fluir temporal, o “fora-da-vida”, os “lampejos”: que são, acreditamos, termos correspondentes à epifania a que estamos nos referindo.

---

<sup>26</sup> BACHELARD. *A poética do devaneio*, São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 105.

<sup>27</sup> Ibid, p. 14.

Todavia, a gente tem sempre esses “lampejos”, em face dos quais tudo o que possamos ter escrito (o que já escrevemos?) –tudo (sim, tudo) que tenhamos lido, empalidece... As ondas, enquanto eu ia para casa, à tarde, e a espuma alta, do jeito como ficava suspensa no ar antes de cair... O que é que acontece naquele momento de suspensão? Ele é eterno. Naquele momento (...) está contida a vida inteira da alma. Somos arremessados – para fora da vida – somos “suspendidos”, e então arremessados de volta – para baixo, brilhantes, quebrados, cintilando nas rochas, partes da maré enchente e vazante.

Não quero ser sentimental, mas, enquanto pendíamos, suspensos no ar, sustentados – enquanto eu esperava o refluir, tinha consciência do céu branco com uma teia de cinza esgarçada sobre ele; do mar escorregadio, deslizante, coleante; das árvores escuras projetando manchas; das flores na árvore por onde eu passara; e mais – de uma enorme caverna onde meus egos (...) murmuravam, indiferentes e íntimos... e esse outro ego à parte, na carruagem, agarrando o frio cabo da sombrinha, pensando num navio, em cordas esticadas pintadas de branco, nos impermeáveis molhados e flexíveis dos marinheiros... (DC, p. 170)

A perfeição está sempre ligada ao objeto-estopim da epifania. Esse objeto é perfeito justamente porque faz parar o tempo, ou melhor, a concepção subjetiva do tempo para um sujeito específico. Assim, só existiria perfeição dentro de uma epifania e fora do fluir temporal, em um mundo de imaginação e não em nosso mundo do dia-a-dia, onde o tempo exerce sua ação implacavelmente. Por conseguinte, tudo seria imperfeito no estar-aí do ser no mundo, e ele só encontraria seu ideal num mundo imaginário e epifânico.

Mansfield reconhece as limitações que existem no mundo cotidiano, que está longe do ideal de perfeição almejado: “A gente aspira à perfeição – sabe que ela nunca será tingida, mas continua a procurá-la, mesmo sabendo que é impossível atingi-la.”(DC, p.261-2) Ela observa que o artista cria seu próprio mundo dentro desse nosso mundo, desvinculando completamente o sonho da realidade, e procurando, assim, não conformar o mundo real ao ideal imaginado:

Por que o pensar e o existir devem sempre estar em dois planos diferentes? Por que a tentativa de Hegel de transformar os procedimentos mundiais subjetivos não terá resultado? “É a arte especial e o objeto do pensamento atingir a existência por métodos inteiramente diferentes dos da própria existência.” Isso quer dizer que a realidade não pode se tornar o sonho, o ideal; e não é tarefa do artista moer e rachar, tentar impor sua visão da vida sobre o mundo real. A arte não é uma tentativa do artista de reconciliar a existência com a sua visão. É uma tentativa de criar seu próprio mundo *neste* mundo. O que oferece temas ao artista é a *diferença* em relação àquilo que aceitamos como realidade. Nós escolhemos – trazemos para a luz – colocamos numa posição mais alta. [grifos da autora] (DC, p. 241)

A epifania ocorre simultaneamente ao deslocamento da perspectiva do sujeito para o objeto. Justamente devido a essa mudança do ponto de vista é que haverá um olhar novo e uma abertura da consciência. E, quando o sujeito transfere-se para o

objeto, esse objeto passa, nesse instante, a ser o novo sujeito, e isso faz com que o foco de atenção passe do objeto para o sujeito, voltando-se, dessa forma, para o ponto de partida. Conseqüentemente, o sujeito acumula as funções do objeto e, ao olhá-lo, o sujeito olha para si mesmo: o centro irradiador do olhar e o alvo desse olhar passam a coincidir. É a questão do centro irradiador e receptor no interior do ser: o sujeito, olhando o mundo, olha para si mesmo.

Nessa tentativa de colocar-se no âmago do objeto para apreendê-lo em sua integridade, Mansfield revela uma afinidade com as idéias de Henri Bergson na apreensão do “absoluto”:

Quando falo em movimento absoluto é que atribuo ao móvel um interior e como que estados de alma, é, também, porque simpatizo com os estados e me insiro neles por um esforço de imaginação. (...) E o que experimentarei não dependerá nem do ponto de vista adotado em relação ao objeto, pois estarei no próprio objeto. (...) Em suma, o movimento não seria mais apreendido de fora e, de alguma forma a partir de mim, mas sim de dentro, nele mesmo, em si. Eu possuiria um absoluto. Seja ainda uma personagem de romance cujas aventuras me são contadas. O romancista poderá multiplicar os traços de caráter, fazer falar e agir seu herói tanto quanto queira: tudo isto não valerá um sentimento simples e indivisível que eu experimentaria se coincidisse um instante com a própria personagem. Então, as palavras, os gestos e as ações me pareceriam correr naturalmente, como da fonte. Já não seriam acidentes acrescentando-se à idéia que me fazia da personagem, enriquecendo-a sempre mais e mais sem nunca completá-la.<sup>28</sup>

Citando Fulbrook, Saralyn Daly chama a atenção para o quanto as idéias de Bergson foram disseminadas entre os escritores modernistas, influenciando também Mansfield:

Fullbrook contrasts Mansfield's “deep but resisted desire to believe in a continuous self” as an approximate acceptance of “Bergsonian ideas common among other modernist writers – in what Joyce called ‘epiphanies’ and Virginia Woolf ‘moments of being.’ ” She finds in Mansfield, though “attracted to the possibility of a unified self..., a final hanging back. And it is this hesitation, this honest uncertainty in the face of desire and need, that finally makes Katherine Mansfield, at times, one of the toughest and darkest of modernists.”<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*, 3 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 133.

<sup>29</sup> DALY, op. cit., p. 110.

Mansfield trabalha com questões que tradicionalmente são estudadas pela metafísica, que, segundo a concepção bergsoniana, é definida como “um esforço para inverter o percurso natural do trabalho do pensamento, para se colocar imediatamente, por uma dilatação do espírito, na coisa que se estuda, enfim, para ir da realidade aos conceitos e não mais dos conceitos à realidade.”<sup>30</sup> É deixar de lado concepções já prontas sobre o objeto e buscar respostas a partir desse objeto, ou melhor, desloca-se o centro do *eu* para o *outro*. Assim, se pudéssemos apreender diretamente o objeto sem que houvesse nada intermediando esse contato, se fosse possível ter acesso a outras realidades, outras experiências, sem dispensarmos, contudo, as nossas, esse caminho seria dado pela metafísica: “Se existe um meio de possuir uma realidade absolutamente, em lugar de a conhecer relativamente, de colocar-se nela em vez de adotar pontos de vista sobre ela, de ter a intuição em vez de fazer a análise (...) a metafísica é este meio.”<sup>31</sup>

O objetivo que Mansfield parece buscar, com a vontade e a necessidade de compreender realidades diversas à sua, assemelha-se à própria função que Bergson dá à metafísica, que “consiste em se colocar no próprio objeto por um esforço de intuição.”<sup>32</sup>

No entanto, para se atingir o estado epifânico, em que há uma compreensão do mundo ou, segundo Bergson, para se penetrar no que chama de “duração”, é necessário haver uma disposição especial do sujeito, uma empatia para com o objeto, uma “intuição”: “a *simpatia* [grifo do autor] pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível.”<sup>33</sup> Dessa maneira, o estado epifânico assemelha-se à duração

---

<sup>30</sup> BERGSON, op. cit., p. 148.

<sup>31</sup> Ibid, p. 135.

<sup>32</sup> Ibid, p. 144-145.

<sup>33</sup> Ibid, p.134.



bergsoniana, quando, então, aflora um autoconhecimento que, até esse momento, se mantinha oculto.

As diversas tentativas de se definir a epifania que ora apresentamos nos serão úteis na compreensão dos contos que passaremos a analisar, pois trabalharemos com a questão central da epifania, juntamente com as imagens a ela associadas, em cada um dos textos selecionados. Contudo, enfatizamos que a própria tarefa da apreensão epifânica é, por definição, inalcançável conceitualmente, permitindo não mais que aproximações, tal como a apreensão da totalidade significativa de um símbolo.

### 3. SOL E LUA: O CAOS NUMA NOZ

O conto que iremos analisar inicialmente será *Sol e Lua*, publicado em outubro de 1920, um ano antes de *A casa de bonecas*, escrito em outubro de 1921. Esses dois primeiros contos são bastante similares. Algumas questões apresentadas por Mansfield nesse primeiro conto foram retomadas em *A casa de bonecas*, que é um aprimoramento de *Sol e Lua*, não somente por ter sido escrito posteriormente, mas por trabalhar mais detalhadamente e em profundidade a questão epifânica.

Algumas imagens desse conto, como a da infância, representam mais do que uma perspectiva particular de Mansfield, tornando-se arquetípicas<sup>34</sup>, pois atingem toda uma coletividade. A infância é uma imagem dominante em *Sol e Lua* e *A casa de bonecas* e pode ser interpretada como uma amálgama de arquétipos.

As lembranças pessoais, claras e freqüentemente expressas, nunca hão de explicar completamente por que os devaneios que nos reportam à infância têm tal atrativo, tal valor de alma. A razão desse valor que resiste às experiências da vida é que a infância permanece em nós como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar. Tudo o que começa em nós na nitidez de um começo é uma loucura da vida. O grande arquétipo da vida que começa infunde em todo começo a energia psíquica que Jung reconheceu em todo arquétipo. Como os arquétipos do fogo, da água e da luz, a infância, que é uma água, que é um fogo, que se torna uma luz, determina uma superabundância de arquétipos fundamentais. Nos nossos devaneios voltados para a infância, todos os arquétipos que ligam o homem ao mundo, que estabelecem um acordo poético entre o homem e o universo, todos esses arquétipos são, de certa forma, revivificados.<sup>35</sup>

O tema da infância, presentes nos dois contos citados, reúne os três elementos, imaginação, memória e poesia, que são essenciais na concepção da “infância cósmica”:

---

<sup>34</sup> Utilizamos, neste momento, a definição de arquétipo de Robert Desoille, citado por Bachelard em *A terra e os devaneios do repouso*, p.162: “Um arquétipo é antes uma *série* de imagens ‘resumindo a experiência ancestral do homem diante de uma *situação típica*, isto é, em circunstâncias que não são particulares a um só indivíduo mas que podem impor-se a qualquer homem.’ [grifos do autor]”.

<sup>35</sup> BACHELARD. *A poética do devaneio*, p. 119.

A tripla ligação imaginação, memória e poesia deverá então (...) ajudar-nos a situar, no reino dos valores, esse fenômeno humano que é uma infância solitária, uma infância cósmica. Seria então o caso, se pudéssemos aprofundar o nosso esboço, de despertar em nós, pela leitura dos poetas, não raro graças a uma única imagem, um estado de nova infância, de uma infância que vai mais longe do que as lembranças da nossa infância, como se o poeta nos fizesse continuar, concluir uma infância que ficou inconclusa e que, no entanto, era nossa e que, sem dúvida, por diversas vezes temos sonhado.<sup>36</sup>

*Sol e Lua* é um conto em que os protagonistas são um menino, de nome Sol, e sua irmã, denominada Lua. Neste conto, embora a narração seja em terceira pessoa, é através da perspectiva do menino, ao qual o narrador está intimamente ligado, que tomamos conhecimento do que ocorre. O conto se inicia com os preparativos para uma festa que será realizada na casa dos pais das crianças. O olhar de Sol acompanha todos os preparativos que vão sendo realizados, desde a chegada das flores para a decoração até a confecção dos salgados e doces que vão ser servidos aos convidados. A ênfase da descrição recai nos detalhes minuciosos da arrumação da mesa, culminando na apresentação do objeto central de admiração do menino: o pudim gelado sob a forma de uma casinha, com uma portinha que tinha por maçaneta uma noz. Quando os convidados chegam, as crianças lhes são apresentadas, com suas roupas de passeio, e pouco depois são levadas para dormir. Depois de certo tempo, as crianças acordam e percebem que a festa terminou, restando somente os despojos. Só havia sobrado a noz, que nesse momento é comida por Lua, fato que o menino lamenta profundamente.

O título do conto nos leva a pensar na questão da oposição dos dois termos: Sol e Lua. Haveria, então, duas possibilidades a considerar: a questão da complementaridade ou do conflito entre os termos. Como vimos, os substantivos referem-se a duas crianças que parecem discordar em tudo o que fazem, e apresentam comportamentos extremamente diferentes uma do outra. Parece não haver possibilidade de reconciliação entre elas e, conseqüentemente, a resolução do conto não indica uma complementação pacífica das diferenças.

---

<sup>36</sup> Ibid, p. 100.

A questão da diferença que leva, conseqüentemente, ao conflito é claramente mostrada no comportamento de Sol e Lua, que reagem de forma diferente diante das mesmas situações. Sol é introvertido, contemplativo e ordenador, enquanto Lua se comporta de forma extrovertida, participativa e, em certos momentos, caótica, se levarmos em conta a perspectiva do narrador e, em última análise, da autora, que partilha os sentimentos de Sol. Mansfield escreveu sobre o surgimento da idéia para esse conto e de sua identificação com o menino Sol, uma espécie de alter ego da autora:

*Sonhei um pequeno conto, na noite passada, até mesmo com nome, que era “Sol e Lua”. Estava muito claro. Sonhei tudo – era sobre crianças. Levantei-me às 6:30 e fiz uma ou duas anotações, porque sabia que ele se apagaria da minha mente. (...) É tão bonito! Não sonhei que o tinha lido. Não, eu estava nele, era parte dele – e ele se desenrolava em volta de meu eu invisível. Mas o herói não tem mais do que cinco anos. Em meu sonho vi com os olhos dessa criança uma mesa de jantar, foi muito estranho – em especial, um prato de sorvete meio derretido. [grifo da autora] (DC, p. 95)*

Talvez o simbolismo da imagem lunar nos explique um pouco melhor as razões para a não identificação de Mansfield com Lua: devido à sua doença, o aspecto frio desse simbolismo a repelia.

O complexo simbólico lunar e inconsciente associa à noite os elementos água e terra, com suas qualidades de frio e umidade, em oposição ao simbolismo solar e consciente, que associa ao dia os elementos ar e fogo, e as qualidades de calor e secura.<sup>37</sup>

Os comportamentos diferentes das duas crianças são bastante enfatizados, como no exemplo seguinte, em que a Mãe pede para que elas fiquem fora do seu caminho: “Eles ficaram fora do caminho dela – pelo menos Sol ficou. Ele detestava tanto ser escorraçado para o quarto... Lua, não tinha importância. Se ela se enroscasse nas pernas das pessoas, elas apenas a atiravam para cima e a sacudiam até que ela

---

<sup>37</sup> CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 15ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982, p. 565.

gritasse.”<sup>38</sup> Lua, longe de manter-se afastada e apreciar a casinha como Sol, aproxima-se do pudim para tocá-lo: “Ela sempre queria tocar em todos os alimentos. Sol não.”(ACOC, p. 174) Quanto à sociabilidade, pode-se dizer que a menina tem muito mais desenvoltura em seu meio social que Sol, que se mantém afastado em seu canto, em sua solidão: “Lua riu também; ela sempre imitava os outros... Mas Sol não tinha vontade de rir.” (ACOC, p. 174) A reação de Lua diante dos acontecimentos, muito diferente do menino, serve como contraponto para o comportamento de Sol, destacando-o mais em face do oposto, e por isso ampliando-o. Dessa forma, para o leitor, o sentimento de frustração que Sol sente ao ver tudo destruído parece mais intenso.

Vejamos um pouco do rico simbolismo, tanto do sol como da lua, e de como podemos associá-lo aos protagonistas do conto. Primeiramente, analisaremos a simbologia do sol, pois é em função dele que se define a lua, por oposição:

O Sol é fonte de luz, do calor, da vida. Seus raios representam as influências celestes – ou espirituais – recebidas pela Terra. (...)

Além de vivificar, o brilho do Sol *manifesta* as coisas, não só por torná-las perceptíveis, mas por representar a *extensão* do ponto principal, por medir o espaço. (...)

Os textos hindus fazem do Sol a origem de *tudo o que existe*, o princípio e o fim da toda manifestação, o *alimentador*. (...)

A alternância vida-morte-renascimento é simbolizada pelo ciclo solar: diário (...) anual. O Sol aparece, então, como um símbolo de **ressurreição e de imortalidade**. (...) O Sol é um aspecto da Árvore do mundo – da Árvore da vida – que se identifica com o raio solar.

O Sol está no *centro do céu* como o coração no *centro do ser*. Mas trata-se do Sol espiritual, que o simbolismo védico representa imóvel no zênite, e que é também chamado de *coração do mundo* ou *olho do mundo*. [grifos do autor] <sup>39</sup>

Pode-se, a partir desse simbolismo, traçar algumas coordenadas que nos possibilitem uma explicação das diferenças entre as duas crianças: assim como o astro

---

<sup>38</sup> MANSFIELD. Sol e Lua. In: \_\_\_\_\_. *Aula de canto e outros contos*. Trad. por Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 173. Doravante as citações referentes a esta obra terão suas páginas indicadas no próprio texto, com a indicação ACOC.

<sup>39</sup> CHEVALIER, op. cit., p. 836-837.

sol é gerador de toda manifestação de vida na Terra, o menino Sol se posiciona, no conto, como origem e centro de uma consciência que se irradia em todas as direções, chegando ao leitor, que é levado a solidarizar-se com o menino em seu desconsolo pelo distúrbio da ordem estabelecida inicialmente. O menino é também o elemento que pretende organizar o mundo, lançando sua luz, ou sua forma de percepção do mundo, onde ela for necessária. Sol possui uma sensibilidade aguçada e parece não pertencer ao mundo do nosso dia-a-dia. Ao contrário, sua irmã, Lua, parece ter pleno domínio sobre esse mundo. Vejamos, a seguir, um pouco da simbologia lunar para explicar melhor as diferenças entre as crianças:

É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e de crescimento.

A Lua é um símbolo dos **ritmos biológicos**. *Astro que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a-ser, do nascimento e da morte.... a lua conhece uma história patética, semelhante à do homem.... mas sua morte nunca é definitiva.... Este eterno retorno às suas formas iniciais, esta periodicidade sem fim fazem com que a lua seja por excelência o astro dos ritmos da vida.... Ela controla todos os planos cósmicos regidos pela lei do vir-a-ser cíclico: águas, chuva, vegetação, fertilidade... [grifos do autor]*<sup>40</sup>

Tendo-se como suporte esse simbolismo, pode-se dizer que essas duas crianças entendem o mundo de maneiras diametralmente opostas. Dessa forma, o que para Sol significa caos, desordem e confusão, representados no texto pela destruição do pudim gelado, para Lua significaria apenas mudança e transformação: o próprio ritmo cíclico da vida.

Em *Sol e Lua*, a perspectiva infantil predomina e o mundo torna-se diferente quando visto sob o enfoque da criança. Seu olhar, ao observar o mundo, faz com que ângulos inusitados sejam revelados. Assim, nova luz é lançada sobre os objetos, que parecem diferentes a nossos olhos, pois a criança, ou o poeta, vê o mundo com olhos

---

<sup>40</sup> Ibid, p. 561. Chevalier cita, em itálico, Mircea Eliade: *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1949; nova edição 1964, p. 139.

de admiração, tornando tudo interessante e cheio de vida. É como se os objetos estivessem sendo vistos pela primeira vez: “Entra-se então no mundo admirando-o. O mundo é constituído pelo conjunto das nossas admirações e sempre vamos reencontrar a máxima da nossa crítica admirativa dos poetas: Admira primeiro, depois compreenderás.”<sup>41</sup>

Como exemplo desse olhar de fascínio pelo mundo, observe-se as imagens a seguir, em que as cadeiras se agitam e as flores parecem ter movimentos próprios, numa dança frenética, e os vasos de flores confundem-se com chapéus quando vistos de cima pelas crianças:

À tarde vieram as cadeiras, um carroção cheio de cadeiras douradas com as pernas para o ar. E então vieram as flores. Quando do balcão se olhava para baixo, para as pessoas carregando-os, os vasos de flores pareciam chapéus engraçados, muito bonitos, acenando pelo caminho. Lua pensou que fossem chapéus. Ela disse: “Olha lá um homem usando uma palmeira na cabeça.” (ACOC, p. 173)

Esse olhar infantil mais uma vez é percebido quando o narrador comenta: “naturalmente, o lugar para se estar era a cozinha”, o que nos mostra a atração que a cozinha desperta nas crianças, com sua imensa quantidade de alimentos de cores e formas diferentes que deleitam o olhar e sensibilizam todos os sentidos, principalmente a visão e o olfato:

O cozinheiro trouxe as coisas, colocou-as nas travessas e enfeitou-as. Peixes inteiros com cabeças, olhos e caudas, ele salpicou de vermelho, verde e amarelo; ele rabiscou as geléias todas; espetou um colarinho num presunto e colocou uma espécie de garfo muito fino dentro dele; espalhou amêndoas e biscoitinhos redondos nos cremes. E continuaram a vir pratos e mais pratos.... (ACOC, p. 174)

Essa enorme quantidade de estímulos atinge o seu ápice, pelo menos para Sol, quando ele vê o pudim gelado e a noz e quase desmaia, devido à intensidade das sensações: “Quando Sol viu a noz sentiu-se inteiramente esgotado e teve de encostar-se na cozinheira.” (ACOC, p. 174)

---

<sup>41</sup> BACHELARD. A poética do devaneio, p.182

Esse é o olhar do ser que se encanta, que tem na admiração a porta de entrada para o mundo. O resgate desse mundo mágico pelos adultos passa pela compreensão da linguagem de encantamento das crianças, da fábula: uma visão poética do mundo.

Para entrar nos tempos fabulosos, é preciso ser sério como uma criança sonhadora. A fábula não diverte – encanta. Perdemos a linguagem do encantamento. (...)

Para redescobrir a linguagem das fábulas, é necessário participar do existencialismo do fabuloso, tornar-se corpo e alma de um ser admirativo, substituir diante do mundo a percepção pela admiração. Admirar para receber os valores daquilo que se percebe.<sup>42</sup>

Percebe-se, também, que, nesse olhar de admiração está embutida uma preocupação estética organizacional, que tem na ordenação um de seus fundamentos. Dessa forma, a concepção da beleza está relacionada estreitamente à idéia de ordem. O narrador, em certos momentos, partilha com o menino o mesmo olhar, que organiza o mundo de forma a satisfazer uma necessidade interna de ordem e beleza: “Para o contemplador que ‘constrói o seu olhar’, o olho é o projetor de uma força humana. Um poder iluminador subjetivo vem acender as luzes do mundo.”<sup>43</sup> Como exemplo dessa necessidade de organização na construção da beleza, observe-se o trecho abaixo, em que se constata a importância de cada detalhe na descrição da decoração da sala de jantar. Tudo é meticulosamente observado pelo menino Sol:

Ainda não era noite, mas as persianas estavam abaixadas na sala de jantar e as luzes acesas – todas as lâmpadas eram rosas vermelhas. Fitas vermelhas e buquês de rosas estavam presos à mesa, nos cantos. No meio havia um lago com pétalas de rosas flutuando na água.

“É ali que vai ficar o pudim”, disse a cozinheira.

Dois leões alados de prata carregavam frutas nas costas e os saleiros eram passarinhos minúsculos bebendo água de bacias em miniatura.

E todos os pratos e copos brilhantes, e facas e garfos faiscantes – e toda aquela comida. E os pequenos guardanapos vermelhos que tinham sido transformados em rosas. (ACOC, p. 175)

Com essas imagens primeiras, o conto tenta despertar nos leitores a capacidade de ver a beleza, que as crianças possuem e os adultos perderam.

---

<sup>42</sup> Ibid, p. 113.

<sup>43</sup> Ibid, p. 175.



Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios que nos abriram o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. (...) A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras.

Pode o mundo ser tão belo agora? Nossa adesão à beleza primeira foi tão forte que, se o devaneio nos transporta às nossas mais caras lembranças, o mundo atual parece totalmente descolorido.<sup>44</sup>

A miniatura, representação da casa em escala reduzida, é utilizada nesse conto como também em *A casa de bonecas*. Estaria nessas miniaturas concentrado, em sua essência, todo o mundo? Pelo menos para Sol, assim parece, tamanha é a decepção do menino ao ver a desarrumação da mesa e a destruição da casinha, que tinha sido cuidadosamente construída. Só lhe resta soluçar ao expressar sua amargura quando diz repetidamente: “Horrível – horrível – horrível”. É desse mundo de beleza, paradoxalmente pequeno e grande ao mesmo tempo, e que tem no pudim gelado seu símbolo, que Sol lamenta a perda. A miniatura é o pormenor que se abre para um outro mundo onde reina a beleza e a poesia.

Assim, o minúsculo, porta estreita por excelência, abre um mundo. O pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza.

A miniatura é uma das moradas da grandeza.<sup>45</sup>

Sol simplesmente não compreende a causa da completa desorganização e do desmanche da bela mesa de jantar e de sua tão preciosa casinha que se encontrava quebrada no centro da mesa:

Mas – oh!oh! o que tinha acontecido? As fitas e as rosas estavam todas desamarradas. Os pequenos guardanapos vermelhos jaziam no chão, e todos os pratos brilhantes e copos faiscantes estavam sujos. Os pratos magníficos que o homem tinha enfeitado estavam esparramados, e havia ossos e restos e cascas de frutas e conchas por toda parte. Havia até uma garrafa caída com o líquido escorrendo sobre a toalha... E ninguém tinha tornado a levantá-la. E a casinha cor-de-rosa com neve no telhado e janelas verdes estava quebrada – quebrada-meio derretida no centro da mesa. (ACOC, p. 179)

---

<sup>44</sup> Ibid, p. 97.

<sup>45</sup> BACHELARD. *A poética do espaço*, p.164.

Sol parece não entender por que toda aquela beleza deve ser destruída, como se constata por suas palavras: “As pessoas vão comer a comida?” (ACOC, p. 175) É como se a beleza, sob a forma de casinha, devesse ser preservada, resguardada da passagem do tempo e da conseqüente deterioração e degradação, a salvo da destruição e de toda desordem causada pelas pessoas que ali se encontravam para o jantar. O menino quer manter intacta a ordem e beleza contempladas, não conseguindo compreender a necessidade das pessoas destruírem, comendo, o que levou tanto tempo e dedicação na preparação.

Dessa forma, o pudim e a mesa arrumada representariam a organização do mundo, concepção essa que vê a beleza como ordenação, em contraposição à destruição e ao caos instalado quando essa ordem é subvertida. Nesse conto, percebe-se um senso de organização e até, de certa forma, de uma espécie de obsessão pela ordem, características presentes também na vida de Mansfield. No seu caso, a necessidade de ordem está relacionada à limpeza, luminosidade e claridade:

E eu, que amo a ordem – com minha mania de “limpeza geral”, para que tudo esteja sempre em perfeita ordem – eu sei muito bem que existe na minha mente uma mancha tão feia! As ervas daninhas florescem em conseqüência do descaso do jardineiro, e eu preciso manter meu jardim aberto à luz e em ordem.(DC, p. 185)

*Sol e Lua* é o conto que melhor exemplifica os dois estímulos que impulsionavam Mansfield a escrever: a paz que gera um olhar especial para ver a beleza do mundo e, por outro lado, o sentimento de desesperança em relação a esse mesmo mundo, que a leva a um grito de desabafo contra a corrupção que vai se instalando insistente e insidiosamente.

Sou incitada por dois “estímulos”, no jogo literário. Um é a alegria, a verdadeira alegria, a que me fez escrever quando vivíamos em Pauline; e eu só podia chegar àquela maneira de escrever se estivesse num estado de paz absoluta. Então, alguma coisa delicada e bela parece se abrir ante meus olhos, como uma flor despreocupada com a geada ou com a brisa fria – sabendo que à sua volta tudo está cálido e terno e preparado. É isso que eu tento, muito humildemente, exprimir.

Outro “estímulo” é o dos meus primeiros tempos que, se eu não tivesse conhecido o amor, teria sido o único. Não de ódio ou destruição (são ambos desprezíveis como motivação real), mas um sentimento profundo de desesperança, de que tudo esteja fadado ao desastre, de maneira quase proposital e estupidamente, como a amendoeira e *pas de nougat pour le Noël*. É isso! – (...) eu percebi exatamente – *um grito contra a corrupção* – a palavra certa. Não um protesto – um *grito*. E eu quero dizer corrupção, de fato, no mais amplo sentido da palavra. [grifos da autora](DC, p. 93-4)

Esse processo descrito por Mansfield ocorre com o personagem Sol, que passa por essas duas fases, respectivamente: a felicidade de descobrir a beleza das pequenas coisas da vida e a profunda frustração quando toda essa beleza termina de forma abrupta e caótica. Sua desolação frente à destruição, em vez de converter-se num grito externado, parece sufocar em sua garganta, pois o menino consegue apenas lamentar: “Mas – oh! oh! o que tinha acontecido? (...) E a casinha cor-de-rosa com neve no telhado e janelas verdes estava quebrada- *quebrada* [grifo meu]- meio derretida no centro da mesa.” (ACOC, p. 179) É interessante notar que a segunda palavra *quebrada*, apresenta um valor semântico diferente da primeira, que é apenas o da constatação de um fato. Na segunda está inserido o sentimento de desconsolo do menino pela destruição ocorrida.

Há, ainda, a questão relativa à origem ou procedência da beleza: o belo, percebido por Sol, está localizado no objeto (pudim gelado) ou em seu olhar especial sobre ele? Vejamos: Lua parece não compartilhar essa visão especial, pois ela come a noz, desfazendo o belo. Portanto, parece haver uma conjugação de fatores necessários à contemplação da beleza: o *ser* belo, localizado no objeto, e o *ver* belo, localizado no sujeito da percepção. Assim, para que se possa apreender a beleza, deve haver uma fina sintonia entre o sujeito da percepção e o objeto observado, ou como afirma Bachelard, uma reciprocidade de olhares sujeito-objeto.

Mas o sonhador de mundo não olha o mundo como um objeto, precisa apenas do olhar *penetrante*. [grifo do autor] É o sujeito que contempla. Parece então que o mundo contemplado percorre uma escala de clareza quando a consciência de ver é consciência de ver grande e consciência de ver belo. A beleza trabalha ativamente o sensível. A beleza é a um tempo relevo do mundo contemplado e elevação na dignidade de ver. Quando concordamos em seguir o desenvolvimento da psicologia estetizante na dupla valorização do mundo e do seu sonhador, parece que conhecemos uma comunicação de dois princípios de visão entre o objeto belo e o ver belo. Então, numa exaltação da felicidade de ver a beleza do mundo, o sonhador acredita que entre ele e o mundo há uma troca de olhares, como no duplo olhar do amado e da amada.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> BACHELARD. *A poética do devaneio*, p. 177-178.

O centro, ponto nevrálgico em torno do qual todo o conto gira, encontra-se localizado no pudim gelado em forma de casinha, mais precisamente na noz que representa a maçaneta da porta da casa: “Oh! Oh! Oh! Era uma casinha. Era uma casinha cor-de-rosa, com neve no telhado, janelas verdes e uma porta marrom e fincada na porta uma noz que imitava maçaneta.” (ACOC, p. 174)

Também é importante enfocar a imagem da porta da casinha: “A porta é ao mesmo tempo um arquétipo e um conceito: totaliza seguranças inconscientes e seguranças conscientes. Materializa o guardião do umbral”.<sup>47</sup> A porta simbolizaria o limiar que separa a realidade cotidiana do devaneio poético, que está contido na solidão do ser, nesse caso o menino Sol, sem possibilidade de extravasamento, pois, no final do conto, a porta é definitivamente trancada, já que não possui mais a maçaneta, imagem que veicula a possibilidade de abertura.

A maçaneta da porta da casinha, além de ser elemento central do conto, é também origem do conflito entre as crianças. Quando a menina come a noz desfazendo todo o arranjo lindamente construído, ela frustra toda uma perspectiva ilusória, por parte de Sol, de manutenção da ordem, de uma concepção de beleza que lhe é subitamente arrancada, pela destruição, não só do pudim, mas de toda a mesa minuciosamente enfeitada para a festa: “Papaizinho! Papaizinho!, gritava Lua. ‘a maçaneta ficou. A nozinha. Posso comer?’ e ela se esticou, tirou a noz da porta e mastigou-a, mordendo com força e piscando”. (ACOC, p. 179)

A porta fechada pode ser analisada, de forma simbólica, como o próprio menino Sol, que se encontra solitário e fechado em seu mundo, mas que tem uma perspectiva de abertura representada pela maçaneta. Com a imagem da porta, há toda uma simbologia do *abrir* e do *fechar*.

A porta é todo um cosmos do Entreaberto. É no mínimo uma imagem-princeps dele, a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas

---

<sup>47</sup> BACHELARD. A terra e os devaneios do repouso, p.143.

possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio. Às vezes ela está bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Outras vezes está aberta, isto é, escancarada.<sup>48</sup>

Qualquer tentativa de abertura da porta, entretanto, é abortada por Lua, que, de forma caótica e destrutiva, ao comer a maçaneta, frustra a possibilidade de entendimento com seu irmão. Como veremos a seguir, Bachelard, utilizando as idéias de F. Minkowska, enfatiza que é a maçaneta que faz a casa se transformar em uma moradia e indica uma possibilidade de abertura:

Françoise Minkowska nota que na porta há “uma maçaneta; entramos nela, moramos nela”. Não é simplesmente uma casa-construção; “é uma casa-habitação”. A maçaneta da porta designa evidentemente uma funcionalidade. A cinestesia é marcada por esse signo, tantas vezes esquecido nos desenhos das crianças “rígidas”.

Observemos bem que a “maçaneta” da porta não poderia ser desenhada na escala da casa. É sua função que predomina sobre qualquer preocupação com o tamanho. Ela expressa uma função de abertura. Só um espírito lógico pode objetar que ela serve tanto para fechar como para abrir. No reino dos valores, a chave fecha mais do que abre. A maçaneta abre mais do que fecha. E o gesto que fecha é sempre mais nítido, mais forte, mais rápido que o gesto que abre. É medindo essas sutilezas que nos tornamos, como Françoise Minkowska, psicólogos da casa.<sup>49</sup>

Vimos que *Sol e Lua* apresenta uma rica simbologia pela presença do pudim gelado, da porta e da maçaneta, assim como também apresenta contrastes extremos, a começar pela própria presença das crianças, que diferem em tudo uma da outra. É importante notar a ênfase que se colocou na questão da perda das ilusões do menino Sol, face a uma realidade que frustra suas esperanças de manutenção de uma ordem durável, e sua tentativa fracassada de se manter estável ante o turbilhão de acontecimentos do mundo. Trata-se de uma concepção de beleza estética proporcionada pela ordenação do mundo que se contrapõe às forças da desordem e do caos.

---

<sup>48</sup> BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 225.

<sup>49</sup> Ibid, p. 85.

#### 4. A CASA DE BONECAS: A EPIFANIA NUMA LÂMPADA

A casinha de bonecas que dá título a esse conto é de fundamental importância, pois é o ponto focal e objeto em torno do qual toda a história se desenvolve. Existe um paralelo entre essa casinha (com a lampadazinha no seu interior) e o pudim (na forma de casinha com a noz como maçaneta), de *Sol e Lua*.

O conto começa quando uma casinha de bonecas é recebida por Kezia e suas irmãs como presente de uma amiga. Além do seu exterior ser muito bem reproduzido, seu interior, quando é aberta, revela inúmeros objetos confeccionados com extrema precisão. Todas as crianças se entusiasmam com o que há dentro dela: o mobiliário e também os bonecos, pai, mãe e filhos. Mas o que chama mais a atenção da menina Kezia, e também do narrador, que compartilha da perspectiva dessa personagem, é uma lâmpada no interior da casinha, que imita perfeitamente uma lâmpada de verdade. Todas as colegas de escola são chamadas para ver a casinha, menos as meninas Kelvey, por serem extremamente pobres e, portanto, não pertencerem ao círculo de amizade das meninas. Um dia, as Kelvey, ao passarem na frente da casa de Kezia, são chamadas por ela para entrarem e verem a casinha. Relutantemente, aceitam o convite e ficam admiradas com a beleza do objeto, principalmente Else, que se encanta com a lâmpada. A visita é breve, pois logo depois chega a tia de Kezia e as expulsa. Mas a imagem da lâmpada fica retida na memória de Else.

Essa casa em miniatura, elemento em escala reduzida, que é confeccionada com o objetivo de assemelhar-se em tudo às casas dos adultos, assim é descrita no conto:

Lá estava a casa de bonecas, escura, oleada, verde-espinafre e salpicada de amarelo vivo. As duas sólidas chaminezinhas, coladas sobre o teto, eram pintadas de vermelho e branco, e a porta, brilhando com o verniz amarelo, era como um pedaço de caramelo puxa. Quatro janelas, janelas de verdade, eram divididas em vidraças por uma larga faixa verde. Havia até uma pequenina varanda, pintada de amarelo, com grandes placas de tinta solidificada pendendo ao longo da beirada.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> MANSFIELD. A casa de bonecas. In : \_\_\_\_\_. *Je ne parle pas français e outros contos*. Trad. por Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1994, p. 55. Doravante as citações referentes a esta obra terão suas páginas indicadas no próprio texto, com a indicação JNPPFOC.

A abertura do indivíduo para o mundo, que em *Sol e Lua* não se concretiza, tem em *A casa de bonecas* sua realização na imagem da casinha, metáfora do próprio ser, nesse caso a personagem Kezia, que se lança numa tentativa de abertura para o *outro*.

O texto também trabalha com um jogo de oposições que surge a todo instante: o grande e o pequeno, o interior e o exterior, o universo infantil e o adulto, a riqueza e a pobreza. Apesar disso, há uma tentativa de integração desses extremos, concretizada no texto pela presença da lampadazinha no interior da casa, que representaria a superação das diferenças, das mesquinharias da vida quotidiana e o ir além das barreiras sociais. “Nós, filósofos do adjetivo, estamos presos nos embaraços da dialética do profundo e do grande; do infinitamente reduzido que aprofunda ou do grande que se estende sem limite.”<sup>51</sup>

*A casa de bonecas* faz uso das miniaturas, na figura da casinha e seu conteúdo. Esse recurso ressalta a importância do objeto ao invés de diminuí-la, conferindo-lhe um *status* enorme, como o de um símbolo. Note-se como é minuciosa a descrição da decoração da casinha:

Todos os cômodos eram forrados de papel. Havia quadros nas paredes, pintados sobre o papel, com molduras douradas e tudo. Um tapete vermelho cobria todos os pisos, exceto o da cozinha; cadeiras de pelúcia vermelhas na sala de estar, verde na de jantar; mesas, camas com colchas de verdade, um berço, um fogão, um armário de cozinha com pratos minúsculos e uma grande jarra. (JNPPFOC, p.56)

Portanto, com a miniaturização, há uma espécie de valorização e engrandecimento do objeto.

Possuo tanto melhor o mundo quanto mais hábil for em miniaturizá-lo. Mas, fazendo isto, é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platônica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 185.

<sup>52</sup> Ibid, p. 159.

Também podemos afirmar que a miniatura está sendo utilizada como meio para facilitar a apreensão do mundo, pois somente uma parte desse estaria ali representada e, ao apreendermos essa pequena porção, compreenderíamos o todo: “As fórmulas ‘ser-no-mundo’, o ‘ser do Mundo’ são excessivamente majestosas para mim; não consigo vivê-las. Fico mais à vontade nos mundos da miniatura. São para mim apenas o emaranhamento das ondas mundificadoras.”<sup>53</sup>

A casinha e seu conteúdo são representantes do mundo, em que, paradoxalmente, o maior está contido no menor.

Todo o universo concentra-se num núcleo, num germe, num centro dinamizado. E esse centro é poderoso, pois é um centro imaginado. Um passo a mais no mundo das imagens que nos oferece Pieyre de Mandiargues e vivemos o centro que imagina; então, lemos a paisagem do núcleo de vidro. (...) Esse núcleo nuclearizante é o mundo. A miniatura estende-se até as dimensões de um universo. O grande, mais uma vez, está contido no pequeno.<sup>54</sup>

Nesse conto, a casinha transforma-se em um elemento centralizador sobre o qual repousa toda a profundidade do texto. O mínimo transforma-se em máximo, e vice-versa. É como se, ao falarmos da casa de bonecas, falássemos, consecutivamente, do mundo, numa correlação estreita entre micro e macrocosmos.

Às vezes, porém, as transações entre o pequeno e o grande multiplicam-se, repercutem-se. Quando uma imagem familiar cresce até atingir as dimensões do céu, somos subitamente tocados pela sensação de que, correlativamente, os objetos familiares convertem-se nas miniaturas de um mundo. O macrocosmo e o microcosmo são correlativos.<sup>55</sup>

O mundo infantil enfocado nesse conto é uma miniaturização do mundo dos adultos, pois se assemelha muitíssimo a ele. Este mundo infantil representado pelas crianças não passa de uma reprodução em menor escala do mundo adulto, pois elas, com exceção de Else e Kezia, imitam as atitudes dos pais: “Emmie engoliu de uma forma muito significativa e fez um gesto afirmativo para Isabel, como havia visto a

---

<sup>53</sup> Ibid, p. 168.

<sup>54</sup> Ibid, p. 165.

<sup>55</sup> Ibid, p. 176.



mãe fazer nessas ocasiões.”(JNPPFOC, p. 60) Na maioria das vezes, essa imitação dos adultos é perceptível pelo comportamento cruel que as crianças assumem: “Era hora do lanche. As crianças estavam juntas, de pé sob os pinheiros, e de repente, quando olharam para as Kelvey, que comiam de seu embrulho de papel, sempre sós, sempre atentas, *decidiram* [grifo meu] ser maldosas com elas.”(JNPPFOC, p.60) O verbo *decidir* empregado indica que há uma intenção consciente por parte de algumas crianças de humilhar as meninas pobres. É como se elas soubessem, de antemão, o efeito que suas palavras produziram, e fizessem isso deliberadamente. Essa premeditação contrasta com a pureza de intenções habitualmente atribuída à infância. Talvez, de certa forma, esse seja o contraponto ideal para o olhar especial, poético, que é compartilhado por Else e Kezia.

Como vimos, o mundo infantil não é tratado como separado do mundo dos adultos, mas como uma extensão dele. Ao invés de haver uma idealização da infância, onde existiria inocência e pureza, esta não é mais que uma fase de experimentação do que será um dia a vida dessas crianças: um mundo onde a violência, a luta pelo poder, a ganância e a adulação imperam. As brincadeiras dessas meninas representam uma reprodução do mundo dos adultos, até mesmo com uma intensificação dos seus vícios. Como exemplo, temos o episódio em que as crianças tentam agradar Isabel para poderem ter direito à preferência para ver a casinha antes das outras. No grupo de meninas liderado por Isabel, a oportunidade para ver a casinha deixa de ter importância pelo objeto em si para ser apenas um símbolo de *status*, de prestígio social, despidido de qualquer outro valor inerente ao objeto, tal como sua beleza ou perfeição, ou até mesmo do seu simbolismo, o qual somente Kezia e Else parecem captar. Essas duas meninas compartilham uma perspectiva diferente do senso comum, vêem o mundo com olhos poéticos, infantis no sentido que Bachelard atribui à infância, uma visão isenta dos preconceitos adquiridos com a vivência social: “Crianças, nos são mostradas tantas coisas que perdemos o senso profundo de ver. Ver e mostrar estão fenomenologicamente em violenta antítese. E como os adultos nos

mostrariam o mundo que perderam!”<sup>56</sup> Como podemos perceber, esse mundo infantil não é uniforme: Kezia parece não compactuar com esse jogo de poder e com a maneira como o objeto é visto, somente como posse.

Há um rico simbolismo envolvendo a imagem da casa, pois ela é uma imagem abrigo, e pode representar, ao mesmo tempo, tanto o corpo do homem como o mundo como um todo: “A ‘casa’- visto que é ao mesmo tempo uma *imago mundi* e uma réplica do corpo humano – desempenha um papel considerável nos rituais e nas mitologias.”<sup>57</sup>

O olhar do narrador, centrado na consciência de Kezia, observa cada detalhe dessa casinha com olhos críticos e nada lhe escapa, como os intuicionistas, que “percebem tudo com um único olhar, ao passo que com a malícia discursiva do fino miniaturista os detalhes são descobertos e ordenados um a um, pacientemente. (...) Na contemplação da miniatura, é preciso uma atenção recorrente para integrar o detalhe.”<sup>58</sup>

Kezia valoriza cada detalhe da miniatura, ao mesmo tempo em que vê o todo, quando a casinha é aberta pela primeira vez:

Dum gancho na lateral estava firmemente preso. Pat forçou-o com o canivete; toda a fachada da casa se soltou e – lá estava ela. De uma só vez se podia ver a sala de estar e a sala de jantar, a cozinha e dois dormitórios. Assim é que se deve abrir uma casa! Por que todas as casas não se abrem desse jeito? Seria bem mais emocionante do que contemplar, através da fenda de uma porta que só pode se entreabrir, apenas um mísero vestibulzinho com um porta-chapéus e dois guarda-chuvas. É isso – não é? – que você pode querer de uma casa quando põe a mão no trinco. Talvez seja a maneira como Deus abre casas na calada da noite, quando faz sua tranqüila ronda com um anjo...(JNPPFOC, p. 55-56)

Os cômodos expostos da casa são vislumbrados todos de uma só vez, de imediato, como só uma imagem fornecida pela imaginação poderia ser. Isso nos remete aos comentários de Bachelard a respeito da primazia do mundo *imaginado* em

---

<sup>56</sup> BACHELARD. *A poética do devaneio*, p. 122.

<sup>57</sup> ELIADE. *O sagrado e o profano*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.146.

<sup>58</sup> BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 167.

relação ao *percebido*, quando afirma que a imagem cósmica é imediata, ou seja, nela percebemos o todo antes das partes.

Que se torna a imagem percebida quando a imaginação se apodera da imagem para torná-la o signo de um mundo? No devaneio do poeta, o mundo é imaginado, diretamente imaginado. Tocamos aqui num dos paradoxos da imaginação: enquanto os pensadores que reconstroem um mundo percorrem um longo caminho de reflexão, a imagem cósmica é imediata. Ela nos dá o todo antes das partes. Em sua exuberância, ela acredita exprimir o todo do Todo. Contém o universo por um de seus signos. Uma única imagem invade todo o universo. Difunde por todo o universo a felicidade que sentimos ao habitar no próprio mundo dessa imagem. O sonhador, em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo. (...) Uma única imagem cósmica lhe proporciona uma unidade de devaneio, uma unidade de mundo.<sup>59</sup>

Kezia está ciente de todos os detalhes no que diz respeito à casinha, mas suas irmãs não partilham de sua visão crítica e detalhista. Izabel, por exemplo, ao fazer o relato para as outras meninas sobre os acessórios da casinha, esquece de mencionar a lâmpada, esquecimento esse que parece inconcebível a Kezia. Portanto, percebe-se nitidamente que os olhares das crianças sobre o mesmo objeto diferem bastante. A sensibilidade de Kezia, revelada em seu olhar sobre o objeto, que é alvo de percepções diversas, não encontra ressonância nas irmãs e nem mesmo em seu círculo de amizades, só encontrando reciprocidade em Else, a menina pobre que mal teve tempo de lançar um olhar sobre a casinha. Constatamos, assim, quão variado é esse mundo perceptível das crianças.

A busca da perfeição estética, que pode ser encontrada no diminuto, no essencial que existe em um ponto mínimo, é representada pela lâmpada, luminosa, cor de âmbar, que irradia energia à sua volta e que faz todo o resto da casa desaparecer, para Kezia, tanta era sua perfeição: “a lâmpada era verdadeira.” (JNPPFOC, p. 56) Observe-se como Kezia percebe o grau de perfeição da lampadazinha, que imitava tão bem uma lâmpada de verdade, que até continha um líquido dentro para dar a ilusão de realidade:

---

<sup>59</sup> BACHELARD. *A poética do devaneio*, p. 167.

Mas o que mais agradou a Kezia, o que a encantou à loucura, foi a lâmpada. Ficava no meio da mesa de jantar, uma primorosa lampadazinha cor-de-ambar com um globo branco. Estava até cheinha, pronta para ser acesa, embora naturalmente não se pudesse acendê-la. Mas havia qualquer coisa dentro dela que parecia óleo e se movia quando agitada. (JNPPFOC, p. 56)

Essa lâmpada é representante de um sol interno, o centro de um mundo interior em comparação ao Sol que é, segundo Bachelard, “o Grande Luminar do Mundo.” Ele afirma que “a luz no alto é o princípio da centralidade” e que, para a imaginação, “o mundo gravita em torno de um *valor*. [grifo do autor]”<sup>60</sup> Já a lâmpada dentro da casinha pode ser definida como sendo “a lâmpada noturna, sobre a mesa familiar, [que] é também o centro de um mundo. A mesa iluminada pela lâmpada é, por si só, um pequeno mundo.”<sup>61</sup>

A luz dessa lâmpada, com sua cor quente, transmite uma sensação de bem-estar, assim como as imagens de escuridão e frio geram uma sensação de medo. A associação de medo e escuridão revela, por um lado, sentimentos arraigados à própria espécie humana, pois remonta a tempos ancestrais, quando o ser humano sentia-se indefeso na escuridão, por não poder ver os perigos que o ameaçavam. Por outro lado, isso pode ser um reflexo, na obra de Mansfield, de seu estado de saúde precário, daí a sua extrema sensibilidade, como afirma Christine Baker:

Mansfield’s sensitivity to temperature, presumably intensified by her infirmity, is also reflected in her use of imagery where cold and darkness are usually associated with fear and, conversely, lamplight and fire with security. These latter are of course the commonplaces of childhood, and there is undoubtedly a childlike quality in Mansfield’s observation which lends enormous charm to her style. This quality too makes the most of common experience, yet Mansfield’s observation is never commonplace because her vision is enhanced by her unique talent.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 177.

<sup>61</sup> Id.

<sup>62</sup> BAKER, Christine. Introduction. In: MANSFIELD, Katherine. *Bliss and other stories*, p. VII.

A lâmpada representa, também, o elo de comunhão entre as duas meninas, Kezia e Else, que se encontram solitárias e isoladas uma da outra, separadas por barreiras sociais que as impedem de se relacionarem. Mas a lâmpada e a casinha, por sua beleza, vão gerar nas meninas um sentimento comum de apreciação do objeto, que acabará por uni-las. A epifania, advinda da sensibilidade exaltada nesse processo e partilhada pelas meninas, pode ser imediatamente constatada: para Kezia, depois de ter visto a lâmpada, todo o resto da casinha parecia não ter importância, pois, em sua concepção, “a lâmpada é o melhor de tudo”. Ela achava que sua irmã Isabel não estava dando à lampadazinha metade do valor que merecia.” (JNPPFOC, p. 63) Também para Else, todo o percalço por que passou valeu a pena, diante da recompensa de ter visto a lâmpada.

A energia que provém da lampadazinha é tão intensa, que nós, leitores, nos deixamos contagiar por ela. Essa é uma imagem que, mais que contemplada, deve ser vivida, permanecendo, dessa forma, em nossa imaginação. A lâmpada, dentro da casinha, pode ser comparada a uma semente dentro da maçã, no texto de Cyrano de Bergerac, citado por Bachelard, pois tal como a semente é geradora de um calor vital que se transmite por toda a maçã, a lampadazinha é irradiadora da energia epifânica que se transmite de Kezia a Else e, extratextualmente, ao leitor, que seria o elo final dessa corrente.

“Esta maçã é um pequeno universo em si mesma, cuja semente, mais quente que as outras partes, espalha ao seu redor o calor que conserva o seu globo; e, deste ponto de vista, o germe é o pequeno sol desse pequeno mundo, que aquece e alimenta o sal vegetativo dessa pequena massa.”

Nesse texto (...) a miniatura imaginária é proposta para encerrar em si um valor imaginário. No centro está a semente que é *mais quente* [grifo do autor] que a maçã inteira. Esse calor condensado, esse cálido bem-estar amado pelos homens faz com que a imagem passe do nível de imagem que se vê para o nível de imagem que se vive. A imaginação sente-se reconfortada por esse germe que um sal vegetativo alimenta. A maçã, o fruto, já não é o valor primordial. O verdadeiro valor dinâmico é a semente. Paradoxalmente, é a semente que faz a maçã. Envie-lhe seus sucos balsâmicos, suas forças conservadoras. A semente não nasce somente num berço terno, sob a proteção da massa do fruto. É a produtora do calor vital.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 160.

Também é possível a comparação entre a lâmpada e uma lupa, pois ela seria um meio pelo qual o mundo pudesse ser visto de outra forma, pelo aumento e valorização dos objetos pequenos, isto é, o minúsculo ganharia realce. Talvez a lâmpada, atuando como uma lente, pudesse nos restituir esse olhar infantil do mundo, já há muito perdido pelos adultos: “A lupa do botânico é a infância redescoberta. Ela devolve ao botânico o olhar engrandecedor da criança. Com ela, o botânico entra no jardim, onde as crianças vêem grande.”<sup>64</sup>

Além disso, a lâmpada poderia estar sendo usada de forma expressionista: por meio da distorção causada por ela, poder-se-ia perceber a verdadeira condição do mundo. Tudo se passaria como se, ao acrescentarmos uma distorção à percepção já distorcida do mundo, o livrássemos da distorção original, pois ao fazermos uma adição de lentes, o objeto apresentar-se-ia em sua forma original. Paradoxalmente, esse acréscimo faria com que o mundo se desnudasse, que se apresentasse despido de suas superficialidades. Dessa forma, a lâmpada produziria o mesmo efeito que a imperfeição de um vidro, a que Bachelard se refere quando fala sobre o poeta que sonha por detrás de uma vidraça, e que descobre uma irregularidade no vidro que distorce a imagem distorcida do mundo, a irregularidade do universo, no poema em prosa de André Pieyre de Mandiargues, que se intitula *L'oeuf dans le paysage*:

“Aproxima-te da janela tentando não deixares tua atenção demasiado voltada pra fora. Até que tenhas sob os olhos um desses núcleos que são com quistos do vidro, ossinhos às vezes transparentes, mas quase sempre brumosos ou vagamente translúcidos, e de forma alongada que lembra a pupila dos gatos.” Através deste pequeno fuso vítreo, através dessa pupila de gato, em que se transforma o mundo exterior? “A natureza do mundo muda?” “Ou é a verdadeira natureza que triunfa da aparência?”<sup>65</sup>

A lampadazinha está carregada de toda uma simbologia de luz, esperança e compreensão entre os seres. Ela é o ponto para o qual convergem as consciências individuais das duas meninas, que partilham de um instante único de compreensão do

---

<sup>64</sup> P. DE BOISSY, citado por BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 163.

<sup>65</sup> BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 165.

simbolismo do objeto. Nesse instante, ocorre uma espécie de abertura da consciência para a plena compreensão do mundo: o momento epifânico, que acontece tanto para Kezia como para Else, embora não simultaneamente. Contudo, a presença do objeto por si só não é suficiente para despertar a consciência exaltada do ser – a epifania – pois a perfeição da lâmpada passa despercebida para Isabel, que não compartilha, de forma alguma, da sensibilidade de Kezia. Para Isabel, ao contrário de sua irmã, o mais importante na casinha é o mobiliário: o tapete, os dormitórios com roupas de cama de verdade e o fogão com uma porta de forno, coisas que enumera em grau de importância em seu relato para as outras meninas. Portanto, é necessária a existência de uma disposição especial no sujeito da percepção para que haja uma certa sensibilização dos sentidos.

Correlacionando a casinha com a mente e a lampadazinha com a alma, poder-se-ia entender, com o auxílio desse paralelo, por que a lâmpada é tão importante:

Parece-me que o objetivo das pessoas é lidar com a mente e a alma *juntas*. Eu chamo de alma a “coisa” que torna a mente, de fato, importante. Sempre imagino assim. Minha mente é um instrumento muito complicado, muito capaz. Mas seu interior é escuro. Ela *pode* trabalhar no escuro e pôr para fora todo tipo de coisas. Mas por trás desse instrumento, como uma luzinha constante e amável, está a alma. E somente quando a alma *irradia* o espírito é que se torna importante o que a gente faz.... O que eu *almejo* é chegar a esse estado de espírito em que sinta minha alma e meu espírito como uma só coisa. [grifos da autora] (DC, p. 261-262)

A lampadazinha também poderia ser uma projeção da consciência de Kezia, que aprecia tão intensamente o objeto, que parece dotá-lo de vida, de vontade própria. Ao falar da lâmpada, metáfora da sua consciência, ela estaria falando de si mesma, de sua própria condição de ser *verdadeiro* frente a um mundo em cujos pressupostos ela, absolutamente, não acredita. A importância que Kezia atribui à autenticidade reflete as crenças da própria autora, Mansfield, que atribuía à sinceridade um lugar de destaque em seu trabalho. “Com toda a alma, eu anseio por uma vida real, pela verdade e pela força autênticas.” (DC, p. 175)

Os pressupostos de um mundo sem autenticidade configuram-se na necessidade de assumir papéis rigidamente hierarquizados, sem mobilidade alguma, algo como uma camisa-de-força social que o ser humano devesse vestir. Esse conformismo social exemplifica-se, no texto, com personagens, tanto crianças como adultos, que não

fazem mais que representar seus papéis sociais fixos e que são simbolizados, dentro da casinha, pelos bonecos do pai e da mãe que se apresentam em posições rígidas. Essa obediência a papéis pré-determinados socialmente, sem uma adequação às diferentes individualidades, faz com que esses bonecos, além de rígidos, pareçam estar fora de escala. Eles não parecem pertencer à casinha porque são desproporcionais, dando a impressão de serem artificiais demais até para bonecos. Não há, aqui, nem ao menos a ilusão do *parecer* real, a eficácia da verossimilhança.

Também, fora do universo dessa casinha, no mundo adulto, não há nem ao menos a intenção por parte das pessoas de serem autênticas, pois não parece haver um compromisso com uma verdade em que elas acreditem, assim como também não há um questionamento dos padrões de comportamento imposto pela sociedade em que vivem. Kezia, percebendo o quanto o mundo adulto está distante da autenticidade, refugia-se na imagem da lampadazinha, que é perfeita, como forma de proteção contra o mundo exterior: “A miniatura sinceramente vivenciada desprende-me do mundo ambiente, ajuda-me a resistir à dissolução do ambiente.”<sup>66</sup>

Não poderíamos dizer que a abertura da consciência e, mais, o compartilhamento da epifania, é um dos efeitos desse conto sobre seus leitores? A lâmpada é o detalhe aparentemente insignificante que, ao fazer a ponte entre a personagem e o leitor, ativa a sensibilidade deste último e o faz compartilhar da epifania de Kezia e Else.

Mas que alegria de leitura quando se reconhece a importância das coisas insignificantes! Quando se completa por meio de devaneios pessoais a lembrança “insignificante” que o escritor nos confia! O insignificante torna-se então o signo de uma sensibilidade extrema para significações íntimas que estabelecem uma comunhão entre a alma do escritor e a do leitor.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 168.

<sup>67</sup> Ibid, p. 84.



Portanto, esse conto pode ser visto como uma reflexão da função do próprio conto que, por sua vez, assume a mesma função que a lâmpada tem para Kezia, despertando no leitor um questionamento do mundo em que vive. Por meio desse meta-discurso, o conto, ao voltar-se sobre si mesmo para discutir seus pressupostos de objeto gerador de epifanias, transpõe suas fronteiras de texto, diluindo os limites entre literatura e mundo. Explicando melhor, poderíamos dizer que, no universo intra-textual, a lâmpada é o objeto que desperta, em Kezia, uma conscientização do mundo em que vive e, similarmente, o texto tem essa mesma função no mundo extra-textual, no mundo do nosso dia-a-dia, pois desperta no leitor esse mesmo tipo de questionamento da personagem. Portanto, assim como a lâmpada é o centro irradiador de uma luz geradora de uma conscientização da personagem, esse conto tem a mesma função no nosso mundo cotidiano.

Quanto ao fato de a lâmpada parecer sorrir para Kezia e dizer: “Eu moro aqui” (JNPPFOC, p. 56), há uma explicação, que Bachelard chama de “mitologia espontânea”, que é a sacralização de um objeto pela força da poesia, dotando o objeto inanimado, nesse caso a lâmpada, de uma *anima* própria, como no exemplo da porta:

*A porta fareja-me, ela hesita.*[grifo do autor]

Neste único verso, tanto psiquismo foi transferido para o objeto que um leitor preso à objetividade verá nele apenas um dito espirituoso. Se tal documento proviesse de alguma mitologia longínqua, seria acolhido mais facilmente. Mas porque não tomar o verso do poeta como um pequeno elemento de mitologia espontânea? Por que não sentir que na porta está encarnado um pequeno deus dos umbrais? Será preciso ir a um passado longínquo, a um passado que não é o nosso, para sacralizar o umbral? (...). Sem nos referirmos a tal sacralização pela erudição, por que não repercutiríamos a essa sacralização pela poesia, por uma poesia do nosso tempo, tingida de fantasia talvez, mas que está de acordo com os valores primordiais?<sup>68</sup>

Outra imagem presente neste conto é a imagem do anjo, que aparece logo na primeira descrição da casinha, quando o narrador nos diz como uma casa deveria ser aberta: uma fachada se abriria e nos deixaria ver todo o interior, de uma só vez:

---

<sup>68</sup> O verso em itálico refere-se a *La romance du retour*, do poeta Jean Pellerin, citado por Bachelard. *A poética do espaço*, p.225-226.

“Talvez seja a maneira como Deus abre casas na calada da noite, quando faz sua tranqüila ronda com um anjo...” (JNPPFOC, p. 55-56)

A imagem do anjo, cuja figura aparece como um ajudante de Deus, assumindo um papel de intermediário entre os homens e a divindade, parece estar sempre presente na mente de Mansfield. Pelo que podemos depreender de uma de suas afirmações em *Diário e Cartas*, a autora veicula uma imagem do anjo como figura que compensaria as pessoas pelas boas ações realizadas e as incentivaria a adotarem atitudes positivas na vida, tais como a autenticidade, preocupação constante de Mansfield. Assim, o anjo assumiria a função de um agente da ordem:

O pior de tudo é que, toda vez que se é menos autêntico no trabalho, mesmo o que é verdade parece maculado. Sinto que, cada vez que sou sincera, meu anjo da guarda apaga uma nota ruim – não chega a me dar uma nota boa – mas, de qualquer forma, na próxima vez haverá menos uma nota ruim a ser superada. (DC, p. 207)

Outra referência à imagem do anjo é a menina Else. Ela tem uma função marcante nesse conto, pois está em um dos pólos da relação KEZIA-LÂMPADA-ELSE, estando Kezia no pólo oposto. Ela é a receptora de uma mensagem veiculada por intermédio da lâmpada, mensagem essa que aponta para a possibilidade da existência de um mundo sem preconceitos e barreiras sociais. Dessa forma, tanto por Else apresentar uma imagem extremamente forte no texto, quanto por estar relacionada à imagem do anjo, entendemos que essa personagem merece uma análise mais detalhada.

Else parece mais um anjinho que uma menina. No texto, percebe-se que sua corporeidade é tênue: “Era uma criança pequenina, pele e osso” (JNPPFOC, p.58) e, tal como Kezia, observa atentamente o mundo que a rodeia. Seu poder de percepção é tão intenso que nada lhe escapa: Tinha “graves olhos desmesurados” tal como uma “corujinha branca” (JNPPFOC, p.58). Ela quase se apaga visualmente, não só por usar um longo vestido branco, como por sua pequenez e magreza. Sua figura diáfana é semelhante a de um anjo, cuja imagem está associada ao advento da epifania:

“Consciência do anúncio do anjo, que o dicionário bíblico (...) elenca como um dos sinais da epifania.”<sup>69</sup>

Else pouco e raramente sorri e, à primeira vista, parece ser somente um apêndice ou uma sombra de sua irmã Lil, à qual vive agarrada. No entanto, esse apagamento é ilusório, pois Else é bastante segura e assertiva quando deseja algo, expressando sua vontade por puxões na barra da saia de sua irmã. E, como é caracterizada por falar pouco, suas poucas palavras têm um valor muito grande, como se verifica em sua frase final cheia de significado: “Eu vi a lampadazinha.” (JNPPFOC, p.63) A experiência vivenciada por Else e expressa nessa frase parece ter sido a mais reveladora e intensa de sua vida.

Talvez pudéssemos cogitar sobre a razão pela qual o narrador a chama de “nossa Else”. Esse pronome possessivo, que inclui a pessoa que fala, o narrador, e a pessoa a quem se destina a mensagem, o leitor, seria uma ponte que ligaria o *eu* ao *outro*, assumindo uma função de elo para uma compreensão mútua entre os seres humanos. Assim, com essa estratégia o narrador pretende levar o leitor a dividir com ele esse sentimento de empatia para com Else. Com essa aproximação entre o leitor e Else, há, conseqüentemente, uma cumplicidade e solidariedade dele para com a situação de exclusão social e marginalidade em que vive essa personagem.

Por outro lado, pode-se pensar na colocação desse pronome *nossa*, que indica uma inclusão do aspecto coletivo no individual, como uma tentativa de se atingir a imagem coletiva, mítica e arquetípica – a “infância potencial”:

Uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda. Para atingir as lembranças de nossas solidões, idealizamos os mundos em que fomos criança solitária. É, pois, um problema real das recordações da infância, do interesse pessoal que temos por todas as lembranças da infância. E é assim que há comunicação entre um poeta da infância e seu leitor, por intermédio da infância que dura em nós. Essa infância, aliás, permanece como uma

---

<sup>69</sup> SÁ, op. cit., p. 106.

simpatia de abertura para a vida, permite-nos compreender e amar as crianças como se fôssemos os seus iguais numa vida primeira.<sup>70</sup>

Nesse conto, é interessante notar que o foco de atenção vai cada vez mais se interiorizando, passando da casinha para o objeto em seu interior, a lâmpada. Vemos, dessa forma, quão importante é a lâmpada. Embora somente um objeto, ela se torna um símbolo de múltiplos significados, assim como a casinha, dentro da qual se encontra. O grau de miniaturização gera uma concentração de sentido, de significação. Dessa forma, quanto menor é o objeto, mais importância ele tem, pois sua essência está concentrada. Além disso, a lâmpada é perfeita não somente pelo grau de detalhamento e minúcia em sua confecção, mas principalmente pela simbologia que sustenta.

---

<sup>70</sup> BACHELARD. *A poética do devaneio*, p. 95-96.

## 5. A FESTA: O DESPERTAR DA CONSCIÊNCIA

Laura é a personagem principal de *A festa*. Sua percepção de mundo é transmitida para nós, leitores, tanto pelo discurso direto, em que temos as palavras empregadas pela própria personagem, quanto pelo discurso indireto livre, em que o narrador, que se encontra colado à consciência de Laura, descreve o mundo. Não se sabe ao certo sua idade: algumas vezes ela é considerada uma criança, como sua mãe a vê em certos momentos. Outras vezes, a mãe atribui às filhas a tarefa de organização da festa, como uma incumbência, um aprendizado necessário à entrada no mundo adulto, em que é necessário o ensino das regras de etiqueta social: “Este ano, decidi deixar tudo por conta de vocês, crianças. Esqueçam que sou sua mãe. Tratem-me como uma convidada de honra.”<sup>71</sup>

Laura está tão imersa na riqueza, que o mundo de pobreza e de miséria extrema “parecia apagado, irreal, como uma foto num jornal.”(AFOC, p. 23) Apesar de saber da existência desse outro mundo, às vezes Laura parece ter se conformado com seu papel social, pois seria mais fácil e haveria menos sofrimento para ela se, simplesmente, seguisse os padrões que lhe eram impostos. Mas, quando sua mãe tem a idéia de mandar um pouco da sobra da comida da festa que se realiza em sua casa à família de um homem que fora morto naquele mesmo dia, Laura a questiona, por perceber que esse não era um ato de caridade, mas de humilhação dos vizinhos pobres. Nesse momento, o narrador nos mostra como a reação de Laura é diferente dos demais personagens, com um toque de ironia introduzido pelo comentário “que curioso”: “Outra vez, que curioso, ela parecia ser diferente de todos.”(AFOC, p. 27) A frase seguinte, cheia de ironia, nos informa que a consciência de Laura está por detrás da voz do narrador, revelando a verdadeira intenção do pretense ato nobre: “Receber

---

<sup>71</sup> MANSFIELD. A festa. In : \_\_\_\_\_. *A festa e outros contos*. Trad. por Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1993, p. 11. Doravante as citações referentes a esta obra terão suas páginas indicadas no próprio texto, com a indicação AFOC.

migalhas da festa deles! Será que a pobre mulher iria mesmo gostar disso?” (AFOC, p. 27).

Laura, em face da tragédia ocorrida com o carroceiro e também do comportamento da mãe, demonstra ter compaixão, atitude que significa colocar-se no lugar do *outro*, do semelhante, para melhor compreender seu sofrimento. Assim, compreensão do *outro* e consciência de si e do mundo estão intimamente ligados.

O crescimento pessoal de Laura é um processo interno e solitário, e a direção tomada por essa evolução é contrária à desejada pela sociedade que a rodeia, pois seu desenvolvimento ocorre *apesar* dos outros e não *em decorrência* deles. Assim, Laura coloca-se numa posição de oposição aos demais, de questionamento e mesmo de confronto com as regras sociais.

O caminho que ela deve percorrer até chegar ao amadurecimento como ser humano é simbolizado pelo trajeto percorrido até chegar à casa do morto para levar uma cesta de comida para a sua família. Portanto, a duração temporal necessária ao crescimento pessoal é substituída por sua contrapartida espacial. Dessa forma, explica-se que a palavra *caminho* é aqui empregada principalmente em seu sentido figurado, e não somente no literal. Seu crescimento pessoal chega ao clímax no momento em que ela identifica-se com o *outro* e compreende melhor o mundo, chegando a uma maturidade do ser.

A epifania, nesse conto, seria o momento de compreensão do mundo, um somatório de todas as vivências, tanto conscientes quanto inconscientes, de Laura, em seu percurso na busca do autoconhecimento. O momento epifânico seria, portanto, o ponto ou nó temporal em que há uma convergência das várias apreensões de sentido oriundas das experiências, objetivas e subjetivas, vividas por ela. Esse fenômeno é gerado, ou melhor, é mais intensamente sentido, no momento em que ela contempla o morto.

Assim, o crescimento do ser, como nos explica Mansfield, resulta da compreensão da multiplicidade e simultaneidade dos fatos que ocorrem no mundo, às vezes tão díspares como uma festa e um funeral, e a existência da riqueza concomitante à pobreza:

Sim, foi isso que tentei comunicar em *The Garden Party* [A festa]. A diversidade da vida, e como tentamos nos adaptar a tudo, inclusive à Morte. Isso é espantoso para uma pessoa da idade de Laura. Ela sente que as coisas deviam acontecer de forma diferente. Primeiro uma, e depois a outra. Mas a vida não é assim. Não a comandamos. Laura diz: “Mas todas as coisas não deviam acontecer a um tempo só. “E a vida responde: “Por que não?” De que modo as coisas são separadas umas das outras? “E elas *realmente* acontecem, isso é inevitável. E me parece que existe alguma beleza na inevitabilidade. [grifos da autora] (DC, p.149)

Esses extremos da existência, tais como morte e vida, não passam de faces opostas de uma mesma moeda, sendo, dessa forma, inseparáveis, complementando-se e valorizando-se mutuamente. Isso pode ser melhor explicado com o seguinte exemplo: o valor atribuído à vida é intensificado quando a protagonista toma consciência da morte: Laura, defrontando-se com o morto, conscientiza-se da beleza da vida, beleza essa eternizada no momento da epifania. A própria autora, Mansfield, atribui à consciência (note-se o grifado do verbo *saber* no trecho citado abaixo) a função de immortalizar a beleza, pois é por meio do conhecimento sobre a morte, empregado no sentido da inevitabilidade da passagem do tempo e da transitoriedade das coisas, que se atinge o ápice do processo de apreciação de um momento de beleza no mundo:

Agora (depois da guerra), nós nos conhecemos tal qual somos. De certo modo, é um trágico conhecimento: é como se, mesmo enquanto vivemos de novo, estejamos encarando a morte. Mas através da Vida: é este o ponto. Vemos morte na vida da mesma forma que vemos morte na flor que acaba de desabrochar. Nosso hino é à beleza da flor: tornaríamos essa beleza imortal porque nós *sabemos* [grifo da autora].<sup>72</sup> (DC, p. 148)

Dessa forma, morte e vida estão estreitamente relacionadas nesse processo: há um olhar melancólico de Mansfield ao ver morte em cada aspecto da vida, como na beleza das flores que desabrocham, concomitantemente a um olhar que encontra vida na beleza que é imortal. Percebe-se o quanto o valor da morte reforça o da vida e vice-versa. As aparentes oposições, os extremos, quase que se desfazem, interpenetrando-

---

<sup>72</sup> Mansfield fez esta declaração após a I Grande Guerra, ocasião em que perdeu seu querido irmão com quem tinha extrema afinidade. Ela não consegue entender como a vida pode voltar a ser a mesma, após as perdas devido à guerra, pois acredita que o mundo tenha se tornado mais transparente, com seus significados intensificados.

se: a vida nos ensina como morrer de forma ordenada e adequada, e a consciência da morte nos faz valorizar cada instante da vida.

Vemos, na seguinte declaração de Mansfield, como ela relaciona morte, vida e a necessidade de ordem: “Sempre que preparo uma viagem, eu o faço como se estivesse indo para a morte. Se eu não voltar, tudo estará em ordem. Foi isso o que a vida me ensinou.” (DC, p. 252)

Laura, a princípio, é apenas uma garotinha burguesa cercada de atenções e educada para seguir o modelo adequado à sua classe social, sem questionamentos. Com o desenrolar do conto, entretanto, percebe-se um desvio desse padrão, pois Laura, longe de seguir os modelos a ela indicados, os questiona, confrontando-os com suas próprias opiniões, como se pode perceber no seguinte trecho: “Mãe, isso não é muito, muito impiedoso de nossa parte?” (AFOC, p. 23) Quando se vê no espelho como reflexo da sua mãe, tendo que assumir atitudes similares às dela, recusa-se a aceitar esse destino, pois sua consciência está em desacordo com as idéias da mãe:

“Minha querida!” A Sra. Sheridan levantou-se e veio até ela, carregando o chapéu. Antes que Laura pudesse impedi-lo, ela o havia colocado em sua cabeça. “Filha”, disse a mãe, “o chapéu é seu, fica ótimo em você. É jovem demais para mim. Eu nunca vi nada tão parecido com uma pintura. Olhe-se no espelho.” E ela segurou o espelho de mão, erguendo-o um pouco. “Mas, mamãe”, Laura recomeçou. Não podia olhar-se no espelho. Virou a cabeça para o lado. (AFOC, p. 23-24)

Entretanto, não é sem vacilações que se processa o crescimento de Laura. Ela, às vezes, parece gostar de sua imagem de menina burguesa, quando se vê no espelho, e chega a pensar: “Será que mamãe tem razão? E agora ela até desejava que sua mãe estivesse certa. Será que estou sendo absurda?” (AFOC, p. 24)

Percebemos que há um conflito entre a identidade externa e a interna de Laura, e que é do embate entre essas duas forças que surge a conscientização do *eu*<sup>73</sup> mais profundo, no momento da epifania. Segundo Clare Hanson, citada por Saralyn Daly, essa é uma característica da visão dos escritores de contos da época do Modernismo:

---

<sup>73</sup> O termo *eu* aqui empregado tem o mesmo significado que *self*: é o centro da psique.



seus personagens possuem uma personalidade externa continuamente mutável, como um envelope ajustável ao redor do eu verdadeiro, da essência transcendental, que não é nem o ego nem o id.<sup>74</sup>

Mais adiante, quando Laura entra no quarto do morto, a cunhada dele o compara a uma pintura. Essa comparação nos remete às palavras que a mãe de Laura havia empregado para descrevê-la com o chapéu: “Eu nunca vi nada tão parecido com uma pintura.”(AFOC, p.23). Pode-se dizer que essa comparação não é gratuita, pois Laura se identifica com o morto, em seu aspecto feliz e sereno. Também é pertinente a comparação com a pintura na medida em que um determinado momento é imortalizado em sua estática atemporal. Portanto, a imagem que ela tem do morto é como se ele fosse retirado do seu contexto social e emoldurado pelo caixão, assim como uma pintura é enquadrada e valorizada pela sua moldura, que a destaca e a isola do ambiente ao redor. Nesse momento, o ser é “imponente e maravilhoso”, pois deixa de ser um ente humano qualquer, perdendo seu aspecto individualizado para ganhar um caráter simbólico. Note-se, no trecho citado abaixo, o quão afastado e imune está o morto em relação às influências do meio que o rodeia:

Lá estava deitado um homem jovem, tão profundamente adormecido que estava longe, muito longe das duas. Ah, tão distante, tão sereno... Ele estava sonhando. Nunca mais iria acordar. A cabeça afundada no travesseiro, os olhos fechados, cegos sob as pálpebras cerradas. Estava entregue ao seu sonho. (AFOC, p.30)

A segunda etapa do crescimento de Laura inicia-se no momento em que ela deixa a casa dos pais para levar a cesta que a mãe havia preparado para os vizinhos. O caminho que irá percorrer é uma descida, palavra aqui também empregada como alusão à queda do poder aquisitivo dos moradores da rua, que vai se acentuando com o declive, assim como também vai se acentuando a escuridão, referência a um mundo desconhecido para ela. Portanto, numa só frase temos associadas a miséria e a escuridão: a ausência de posses e a ausência de luz e conhecimento: “A rua emitia um

---

<sup>74</sup> DALY, op. cit., p. 110.

clarão esbranquiçado e, bem embaixo, lá estavam os casebres, na mais profunda escuridão. Como tudo parecia em paz, ao cair da noite.”(AFOC, p. 27) A descida de Laura em direção ao desconhecido poderia significar a conscientização da existência de outro modo de vida que não o seu, que ela nem ao menos conseguia imaginar: “Ela ia descendo a ladeira, em direção a um lugar onde um homem jazia morto, e ela não podia conceber isso. Por que não podia? Parou por um minuto. Beijos, vozes, tinir de talheres, riso, cheiro de grama esmagada, estavam como que dentro dela. Não havia espaço para mais nada.” (AFOC, p. 27)

O caminho descendente da jornada é bastante sugestivo para que se faça um possível paralelo com a “descida metafórica ao inferno”, por requerer do viajante uma superação de uma série de obstáculos que se interpõem em seu caminho, sejam eles psíquicos ou não, visando, ao final do caminho, o autoconhecimento.

O paralelo com a descida ao inferno exemplifica-se, no texto, pela introdução, de forma sutil, da imagem do cão, figura mitológica que é o guardião do portal do inferno. Essa imagem surge logo no início da descida de Laura, quando ela deixa a casa dos pais: “Escurecia quando Laura fechou o portão do jardim. Um cachorro grande passou correndo como uma sombra. A rua emitia um clarão esbranquiçado e, bem embaixo lá estavam os casebres, na mais profunda escuridão”. (AFOC, p. 27) Essa imagem é tão fugaz, como num sonho, que quase nos escapa do consciente, atuando como alusão breve mas suficiente para criar uma atmosfera de onirismo e estranhamento que vai marcar, a partir daí, a entrada de Laura em um mundo muito particular, um mundo interno, do seu *eu* profundo, que produz imagens que, para serem melhor entendidas, não podem prescindir do estudo de seu caráter simbólico.

Após a descida, antes de entrar no beco, ela atravessa uma rua larga, que poderia ser associada a uma travessia que separa seu mundo conhecido desse lugar “fumacento e escuro”. A ausência de luz, que quase impossibilita a visão, está associada à fumaça, elemento que enfatiza ainda mais a confusão visual, fazendo com que as imagens percebidas fiquem indistintas, quase como num sonho, diminuindo com isso as certezas que uma visão clara poderia proporcionar. Esse lugar é caracterizado por palavras que denotam ausência de luz, tais como “sombras”, e

mesmo quando se fala de luz ela é “bruxuleante”, intermitente. Face a tantas incertezas e sobressaltos em seu caminho, há instantes em que Laura se sente amedrontada e tenta recuar: “Foi um erro ter vindo; ao longo de todo o caminho ela sabia que estava cometendo um erro. Ainda seria tempo de voltar?” (AFOC, p. 28) Ela tenta reunir coragem para bater à porta da casa onde se encontra o morto, chegando até mesmo a pedir o auxílio divino.

Após ter entrado na casa, Laura encontra-se “fechada no corredor”, substantivo que denota passagem de um lugar/situação para outro/a. Nesse momento, ela ainda não se livrou do sentimento de horror que a domina e do desejo de fugir, que pode ser constatado quando o narrador nos diz que “tudo que Laura queria era sair dali, ir para longe dali.” (AFOC, p. 30) Logo após, ela finalmente entra no quarto onde jaz o defunto.

Percebe-se quão doloroso é esse processo que leva Laura de sua casa até o casebre. No caminho, ela defronta-se com vacilações, dúvidas, uma imensa solidão e um terrível medo que a idéia da morte gera e que quase a domina, mas que, por fim, é vencida. É essa escalada individual em busca da superação de suas próprias limitações, que Laura tem em comum com a autora, Mansfield. Note-se o quanto o depoimento pessoal de Mansfield com relação à sua luta contra a doença que a consumia, e que deve tê-la levado a momentos de extremo desespero, e talvez a uma posterior aceitação tranqüila da morte, nos auxilia nesse paralelo com Laura.

Como nós, pequenas criaturas, somos cegas. Meu querido, nós vivemos, na verdade, somente de contos de fada. Se vamos a uma jornada, quanto mais maravilhoso o tesouro, maiores são as tentações e os perigos a serem vencidos. E se alguém se rebela e diz: “A vida, nessas condições, não é suficientemente boa” – eu poderia dizer: “É, sim! A vida é boa.” Não me entenda mal. Eu não quero dizer apenas que há “um espinho na carne”. É um milhão de vezes mais misterioso o que eu sinto. Levei três anos para entender isso – para chegar a ver isso. Nós resistimos e ficamos terrivelmente amedrontados. A pequena embarcação entra num golfo escuro, amedrontador, e o nosso único desejo é fugir, voltar à terra firme. Mas é inútil. Ninguém nos escuta. E a figura sombria continua remando. Temos de permanecer sentados, quietos – e tirar a venda dos olhos.

Acredito que o maior dos erros seja ficar apavorado. Oh, Perfeito Amor, arremessa longe o Medo. Quando olho para trás na minha vida, percebo que todos os meus erros aconteceram porque eu estava com medo. (DC, p. 187)

O caminho percorrido por Laura pode ser entendido metaforicamente como a jornada psicológica e espiritual do ser humano que passa da idade infantil à

maturidade, atravessando a adolescência, período de transição caracterizado por mudanças profundas. Como vimos, a protagonista teve que superar seus medos com relação ao desconhecido, que se configuram, no texto, no medo da escuridão. Tudo isso são “provas” pelas quais ela teve que passar para chegar à maturidade. Esse processo pode ser comparado ao da “iniciação”, definida como “a passagem, através de uma morte e uma ressurreição simbólicas, da ignorância e imaturidade para a idade espiritual do adulto.”<sup>75</sup> Assim, de certa forma generalizando o que foi originalmente concebido como uma experiência religiosa, é a “iniciação” uma constante em todo período de transição, em toda encruzilhada em que o ser se questiona em seus pressupostos de vida.

Hoje em dia, começamos a verificar que aquilo a que chamamos “iniciação” coexiste com a condição humana, que toda a existência é constituída por uma série ininterrupta de “provas”, de “mortes” e de “ressurreições”, sejam quais forem os termos de que a linguagem moderna se serve para traduzir estas experiências (originalmente religiosas).<sup>76</sup>

O momento epifânico da revelação, uma encruzilhada temporal, seria o instante de clímax desse processo iniciatório por que o ser deve passar em sua jornada rumo ao autoconhecimento. E, a partir desse ponto, há uma modificação comportamental do sujeito que mostra profundas mudanças espirituais ocorridas no processo.

O processo iniciatório constitui-se de uma morte simbólica que ocorre, nesse conto, quando Laura projeta-se na condição do morto, como se constata pela comparação, já analisada, entre as imagens, tanto de Laura quanto do morto, que mais parecem pinturas. Assim, metaforicamente, Laura passa por uma espécie de morte, quando adentra o casebre e vivencia a experiência do morto, e por uma posterior ressurreição, quando sai renovada de lá. O “despertar” simbólico de Laura poderia, assim, ser considerado um novo nascimento, dessa vez de ordem psíquica e espiritual,

---

<sup>75</sup> ELIADE, *Aspectos do mito*, p. 166-167.

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 167.

obtendo-se o propósito fundamental da iniciação: a transformação do ser, o despertar da consciência para uma nova vida.

Desde os estádios arcaicos de cultura, a iniciação dos adolescentes inclui uma série de ritos cujo simbolismo é transparente: trata-se de transformar o neófito em embrião para, em seguida, o fazer renascer. A iniciação equivale a um segundo nascimento. É através da iniciação que o adolescente se torna simultaneamente num ser socialmente responsável e culturalmente desperto. O regresso ao útero é representado quer através da reclusão do neófito numa cabana, quer pela sua devoração simbólica por um monstro, quer ainda pela penetração num terreno sagrado identificado com o útero da Terra-Mãe.<sup>77</sup>

A epifania sentida por Laura, que é caracterizada pela cessação do medo que havia sentido até então, a faz ter plena consciência de si mesma. Ela não mais necessita da ajuda das demais pessoas como antes, quando era uma garotinha medrosa, por não mais temer o desconhecido, e segue o caminho de volta à sua casa, segura dos seus atos: "Desta vez, não esperou pela irmã de Emm. Encontrou sozinha a porta, saiu, atravessou o quintal, passou por todas aquelas pessoas sombrias." (AFOC, p.30)

Logo após encontrar seu irmão, Laura tenta comunicar-lhe a experiência por que passara, aquele momento epifânico em que talvez tenha encontrado as respostas para as suas indagações em relação à vida. Essa experiência parece ser incomunicável verbalmente, mas, de forma empática, ou intuitivamente, ela imagina que seu irmão a tenha compreendido, mesmo que ele não tenha se pronunciado: "Mas o que era a vida, ela não saberia explicar. Não importa. Ele entendeu muito bem." (AFOC, p.31)

*A festa* trata, como vimos, da história da vida interior da Laura e de seu amadurecimento como ser humano. A consciência sempre desperta dessa personagem percebe as contradições alojadas no pensamento do grupo social a que pertence. A princípio, como já vimos, essa história, interna à personagem, começa a ser esboçada muito debilmente, pois sendo ela o reflexo da consciência da nossa protagonista, e como ela, a princípio, se mostra insegura em seus pensamentos e opiniões, a história do seu crescimento interno assim também se apresenta. Mas à medida que Laura

---

<sup>77</sup> Ibid, p. 70.

amadurece e seu mundo interior, revelado por seus pensamentos e externados pelo narrador, ganha força, sua história individual ganha importância. O clímax desse processo ocorre justamente no instante da epifania, que representaria o instante de percepção, por parte dela, da irrelevância desse mundo em relação ao momento por ela vivenciado. A consciência de Laura, nesse instante, está centrada no morto, que aqui é objeto e não sujeito. Olhando para ele, ela sente uma profunda paz e indiferença em relação a esse mundo de injustiças e superficialidades, que nessa hora é apagado, obscurecido e até mesmo negado:

O que lhe importavam festas ao ar livre, cestas e vestidos rendados? Ele estava longe de todas essas coisas. Era imponente, maravilhoso, enquanto elas riam e a orquestra tocava, aquela maravilha tinha vindo para o beco, feliz...feliz... Tudo bem, dizia o rosto adormecido. É assim mesmo que deve ser. Estou contente.(AFOC, p. 30)

A consciência de Laura está sempre desperta, pois ela nunca deixa de preocupar-se com o efeito danoso, talvez até ofensivo e humilhante, que suas roupas caras, e também as festas, cestas, vestidos rendados, chapéus suntuosos, poderiam ter para aquela gente pobre. Quando ela se encontra no beco, vendo “mulheres agasalhadas com xales e gorros masculinos de lã xadrez” que passavam, percebe quão inadequada é a sua vestimenta para o meio em que se encontra: “Antes tivesse vestido um agasalho. Como seu vestido rendado chamava a atenção! E o chapelão com fita de veludo – se ao menos fosse outro chapéu! Será que estavam olhando para ela? Deviam estar.”(AFOC, p. 28)

A conscientização da inadequação de sua roupa, com todos os supérfluos a que a sua classe social estava acostumada, em relação ao momento de pesar e pobreza daquela gente, leva Laura a um constrangimento, constatado quando ela se desculpa pelo uso do chapéu. A vontade de Laura é de se despojar de todas essas superficialidades, para a obtenção do que é verdadeiramente importante e essencial,

---

após ter vivenciado um momento especial na contemplação do morto, o que demonstra o aprendizado do caminho a seguir na busca infindável do autoconhecimento.

## 6. FELICIDADE: A ÁRVORE DA PLENITUDE

O último conto de Mansfield que vamos analisar é *Felicidade*<sup>78</sup>. Nota-se o quão importante é essa felicidade, que vai se construindo desde o início do conto a partir mesmo de seu título. A sensação de felicidade, de êxtase, enfim, da epifania, que a princípio não se sabe bem o que seja por estar envolta nas sensações extremamente subjetivas da protagonista Bertha, vai se tornando clara pouco a pouco, à medida que o texto avança. É nesse mundo epifânico recém descoberto que um instante singulariza-se na medida em que concentra em si todo o tempo. A seguir, vemos como é trabalhada, nesse conto, a questão do lapso temporal no momento da epifania, tempo que é, concomitantemente, instantâneo e eterno:

Quanto tempo elas ficaram ali? Ambas como que presas àquele círculo de luz sobrenatural, compreendendo-se perfeitamente uma à outra, criaturas de um outro mundo, e perguntando-se o que iriam fazer neste mundo com todo aquele alegre tesouro de felicidade que queimava em seus peitos e caía, como flores de prata, de seus cabelos e mãos?  
Para sempre? Por um momento?<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Trabalharemos com a tradução de Julieta Cupertino para dar mais unidade a esse estudo, visto que as análises anteriores basearam-se nas edições que a Editora Revan publicou, mantendo-se a mesma tradutora. Transcrevemos a nota em que ela constata que a tradução do título do conto não consegue capturar todos os possíveis sentidos que a palavra original *Bliss* apresenta: “*Bliss* é uma palavra inglesa sem correspondente exato em outras línguas. Êxtase, felicidade total, euforia, há muitas traduções possíveis, mas nenhuma atende a todas as nuances da palavra original”. *Felicidade e outros contos*, p.11. No entanto, mesmo afirmando a existência de uma dificuldade de escolha de uma tradução precisa para a palavra *Bliss*, Ana Cristina César, em seu livro *Crítica e Tradução*, prefere a palavra *êxtase* para melhor designar esse estado do ser: “A tradução do título merece atenção especial. Não existe equivalente para *bliss* em português. Nos dicionários há palavras com sentido aproximado: *felicidade, alegria, satisfação, contentamento, bem-aventurança* etc. Decidi usar a palavra *êxtase*, porque ela exprime uma emoção que, ou ultrapassa a palavra felicidade – ou é mais forte do que ela. Creio que é importante estabelecer a diferença entre *êxtase* e felicidade. *Êxtase* sugere a sensação de uma espécie de suprema alegria paradisíaca. (...) Poder-se-ia dizer que o *êxtase* é, basicamente, uma emoção *imaginária* cheia de força e do poder próprios do imaginário”. CESAR, op. cit., nota 1, p.323.

<sup>79</sup> MANSFIELD. Felicidade. In: \_\_\_\_\_. *Felicidade e outros contos*. Trad. por Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1992, p. 23. Doravante as citações referentes a esta obra terão suas páginas indicadas no próprio texto, com a indicação FOC.



Mas, quanto mais cientes da situação da protagonista, Bertha, os leitores vão ficando, mais se percebe o quão ingênuas são as concepções dela. Ela constrói o seu mundo, que considera perfeito e ideal, idealizando as pessoas com quem convive, por exemplo, seu marido e sua amiga Pearl. No trecho abaixo, vemos como Bertha organiza esse mundo, ressaltando a beleza, a ordenação estética, percebida no jogo de luz e sombras, das cores e formas variadas que ela manipula como se estivesse criando um mundo todo próprio:

Havia tangerinas, laranjas e maçãs, misturadas com o vermelho dos morangos. Algumas pêras amarelas, lisas como seda, uvas brancas, cobertas por uma florescência prateada, e um grande cacho de uvas roxas. Estas últimas, ela havia comprado para combinar com o tapete novo da sala de jantar. Sim, aquilo parecia bastante afetado e absurdo, mas era realmente a razão pela qual ela as tinha comprado. Na loja, havia pensado: “Preciso de algumas frutas cor de púrpura para aproximar o tapete da mesa.” E na ocasião isto pareceu fazer muito sentido.

Terminado o arranjo, duas pirâmides de forma arredondada, ela se colocou a certa distância, para ver o efeito – e estava realmente muito curioso, pois a mesa escura parecia dissolver-se na luz fosca e tanto a tigela de louça como a travessa azul pareciam flutuar no ar. Isso, é claro, naquele estado de espírito que ela se encontrava, era tão incrivelmente belo... Ela começou a rir. (FOC, p. 12-13)

Depois de terminado o arranjo, Bertha afasta-se dele para melhor apreciá-lo. Essa distância, existente entre o objeto e o sujeito que o aprecia, parece dotar o sujeito da percepção de uma objetividade que a proximidade afasta. Talvez essa seja a chave para um possível entendimento do texto. Vejamos: Bertha relaciona-se com as pessoas como se elas fossem objetos, no sentido de que ela as mantém a uma distância conveniente, evitando, dessa forma, um envolvimento maior que, talvez, lhe fosse constrangedor ou ameaçador, no que concerne ao aparente equilíbrio e harmonia que parecem existir em sua vida. Explicando melhor: podemos dizer que num nível superficial a comunicação entre Bertha e seus amigos ocorre sem maiores problemas, pois há todo um aparato de códigos sociais que a sustentam, mas quando ela tenta manter um contato um pouco mais profundo com Pearl, a empatia que acredita existir se desfaz como se não passasse de uma quimera: não se sustenta mais que o pudim gelado, do conto *Sol e Lua*.

A distância existente entre o sujeito da percepção e o objeto contemplado, no mundo físico como o conhecemos, pode ser aumentada ou diminuída pelo distanciamento ou aproximação do observador, mas nunca suprimida, pois o sujeito e

o objeto estão inevitavelmente separados, mesmo que seja por uma distância mínima. Entretanto, essa situação em que o sujeito encontra-se isolado pode ser subvertida numa concepção poética do mundo, em que, idealmente, não teríamos nenhuma distância entre o sujeito e o objeto, caso em que há uma coincidência entre as posições observador/observado. Essa sensibilização do sujeito em relação ao mundo contemplado, essa forma especial de olhar do sujeito que contempla, e que leva à epifania, é similar ao fenômeno denominado por Bachelard de “devaneio cósmico”:

Contemplar sonhando é *conhecer*? É *compreender*? Não é, decerto, *perceber*. O olho que sonha não vê, ou pelo menos vê numa outra visão. Essa visão não se constitui com “restos”. O devaneio cósmico nos leva a viver num estado que bem se pode designar como anteperceptivo. A comunicação do sonhador com o seu mundo é, no devaneio de solidão, muito próxima, carece de “distância”, dessa distância que assinala o *mundo* percebido, o mundo fragmentado pelas percepções. [grifos do autor]<sup>80</sup>

Essa concepção poética pode ser aplicada ao conto estudado, pois a proximidade entre Bertha e a pereira florida em seu jardim é tanta, que há momentos em que a distância que as separa parece não existir: ela “sente” como se fosse a árvore: “No fundo, perto do muro, havia uma esguia pereira, toda florida, esplêndida, que permanecia imóvel contra o céu verde-jade. Bertha não podia deixar de sentir, mesmo a essa distância, que não havia um só botão por abrir, nem uma pétala murcha.”(FOC, p.11) O uso da expressão “mesmo a esta distância” pelo narrador demonstra que mais que “ver” a árvore, ela pode “senti-la”, ou melhor, valoriza-se o processo contemplativo, que vai além do perceptivo.

Mais adiante no conto, há um reforço para essa hipótese de primazia do mundo imaginado que suplanta a simples percepção das coisas: “E então, como que vencida, ela atirou-se sobre um sofá e cobriu os olhos com as mãos. (...) E parecia-lhe ver por entre as pálpebras a linda pereira, com aquela abundância de flores, como símbolo de sua própria vida.”(FOC, p.16) Nesse trecho, Bertha está com os olhos cobertos, sendo, dessa forma, impossível que ela possa estar “vendo” a pereira. Note-se que o narrador

---

<sup>80</sup> BACHELARD. *Poética do devaneio*, p. 167.

acrescenta a palavra “parecia” antes do verbo *ver* e também a expressão “por entre as pálpebras”, o que relativiza bastante o ato de ver. Desse modo, pode-se dizer que Bertha vê com olhos da imaginação.

E quanto à decepção na vida de Bertha? Como ela se constrói? Se tudo, afinal, não passou de uma ilusão de uma epifania compartilhada com Pearl, como, então, nós, leitores, somos tão fortemente envolvidos nesse jogo? Vejamos como isso ocorre, apesar das alusões do narrador de que havia alguma coisa estranha acontecendo com a protagonista. Os leitores são levados pelo narrador, que se mantém em sintonia com a mente de Bertha, a acreditar nas suposições dela, que se revelam, afinal, infundadas. Note-se a seguinte afirmação: “O que a intrigava era que, embora tivessem estado juntas freqüentemente e conversado muito, Bertha não podia ainda ter um conceito formado sobre Pearl Fulton. Até certo ponto, ela era de uma franqueza rara e maravilhosa, mas além desse ponto ela não passava.”(FOC, p.15) Nesse trecho há um relativismo e uma incerteza que o narrador tenta nos transmitir com a palavra “ainda” e a expressão “até certo ponto”. Acrescente-se a isso as dúvidas por Bertha explicitadas: “Não, sua maneira de sentar-se, com a cabeça levemente inclinada para o lado, sorridente, esconde alguma coisa, Harry, e eu hei de descobrir que coisa é essa.”(FOC, p.15)

Bertha mostra-se muito segura de suas concepções sobre Pearl que, no entanto, não se fundamentam em nada de objetivo, pois são moldadas, apenas, a partir de suas suposições. O mais interessante é que a protagonista está consciente das incertezas que as envolvem, e mesmo assim, paradoxalmente, está completamente segura de suas impressões. Percebe-se, entretanto, uma fina ironia transmitida pelo narrador ao mencionar essa falsa segurança de Bertha a respeito da personalidade de Pearl: “O que, na verdade, não podia compreender, o que era miraculoso, era como percebera o estado de espírito de Pearl Fulton de modo tão rápido e exato. Porque ela não tinha a menor dúvida de estar certa e, no entanto, em que podia se basear? Menos que nada.” (FOC, p.22) É tal a intensificação desses pressupostos que Bertha, em certo momento, não sabe mais se o que escuta é real ou se é sua imaginação atuando mais uma vez: “Para sempre? Por um momento? E Pearl Fulton pareceu ter murmurado: ‘Sim, isso

mesmo.’ Ou Bertha sonhara isto?” (FOC, p.23). Vejamos as conclusões apressadas, de Bertha sobre Pearl Fulton, tiradas a partir de indícios extremamente subjetivos, mas das quais Bertha tinha plena convicção:

Bertha constatou que ela não apenas o aborrecia; ele realmente não gostava dela. E deduziu, pelo modo com que Pearl disse “Obrigada, não vou fumar”, que ela também o sentira, e se magoara.

“Não tenha essa antipatia por Pearl, Harry! Você está redondamente enganado a respeito dela. Ela é maravilhosa, maravilhosa! Além disso, como você pode pensar de modo tão diferente de mim, sobre alguém que significa tanto para mim? Tentarei contar-lhe mais tarde, quando estivermos na cama, o que está acontecendo. O que eu e ela estamos compartilhando.”(FOC, p.24)

Como ela mesma afirma, crê que está compartilhando com Pearl um sentimento que não sabe precisar. Vejamos um trecho do conto em que as duas mulheres parecem estar envolvidas num mesmo momento de enlevo frente à árvore:

E as duas mulheres permaneceram de pé, uma ao lado da outra, olhando para a esguia árvore florida. Embora o ambiente estivesse tão tranquilo, a pereira parecia a chama de uma vela a alongar-se, apontar para o alto, tremer no ar brilhante, tornando-se cada vez mais alta enquanto elas olhavam, até quase tocar os bordos prateados da lua redonda. (FOC, p.23)

Mas, o que Bertha não percebe é que elas partilham, como mostra ironicamente o narrador, mais que um sentimento, o objeto desse sentimento: seu marido. Só no final do conto é que Bertha passa a acreditar na traição dele com Pearl, pois presencia uma cena de envolvimento entre os dois.

A empatia solicitada pelo narrador ao leitor é uma estratégia textual necessária para que nós, leitores, tenhamos a ilusão, tal como Bertha, de que ela desfruta de uma felicidade muito grande. Salvo por alguns indícios textuais, tais como algumas de suas premonições, sensações essas que a inquietam cada vez mais por não terem nenhum fundamento racional, o leitor é levado a compartilhar com ela da surpresa que lhe é reservada no final do conto. É nesse instante, finalmente, que se compreende a razão de seus desassossegos. Assim, o leitor é alertado de que existe alguma coisa de estranho acontecendo com a protagonista, que se revela por seus pressentimentos, que são como um *flash forward*: há um vislumbre do que vai acontecer no final do conto, no futuro de Bertha na linha do tempo narrativo.

Como em *A festa*, em *Felicidade* está presente a imagem do espelho, que revela um certo estranhamento da protagonista em relação à sua figura refletida. Bertha tem receio de olhar para a sua própria imagem, como se a imagem que fizesse de si mesma não estivesse refletida fielmente no espelho, como se houvesse uma discrepância entre a imagem que faz de si mesma e o que o seu aspecto exterior revela: “Quase não tinha coragem de olhar-se no espelho frio; mas olhou, e ele mostrou-lhe uma mulher radiante, com lábios trêmulos, sorridentes, grandes olhos escuros e um ar de quem está à espera de que alguma coisa... divina aconteça.” (FOC, p.12)

Isso nos mostra que Bertha parece estar se sentindo desconfortável com a vida que leva, apesar de enfatizar o contrário, como que para convencer-se de quão maravilhosa era sua vida:

Realmente – realmente – ela tinha tudo. Era jovem, Harry e ela se amavam como nunca, davam-se muito bem e eram realmente bons companheiros. Ela tinha um adorável bebê. Não precisavam se preocupar com dinheiro. Tinha esta casa e este jardim, que eram absolutamente satisfatórios. E amigos modernos, interessantes; amigos escritores, pintores e poetas ou pessoas voltadas para as questões sociais, justo a espécie de amigos que eles queriam. Além disso, havia os livros, havia a música, e ela encontrara aquela costureirinha maravilhosa, sua cozinheira nova fazia omeletes deliciosos, e eles iam fazer uma viagem ao exterior, no verão. (FOC, p.17)

Pearl, assim como a personagem Lua, no conto *Sol e Lua*, estabelece um contraponto para a protagonista Bertha, pois encontra-se no papel do *outro*, de uma pessoa extremamente diferente de Bertha. O que, a princípio, mostra-se como atração pelas diferenças desse *outro*, que se exemplifica pela atração que Bertha sentia pela personalidade de Pearl, ao final do conto revela-se como um conflito inevitável entre as duas.

Neste conto, a imagem da lua é associada a Pearl, primeiramente devido ao aspecto perolado, leitoso, que transparece no próprio nome *Pearl*, “pérola”, e também pela cor prateada com que a convidada se veste: “Aí chegou Pearl Fulton, toda prateada, com uma tira de prata prendendo seus cabelos loiros, sorrindo, com a cabeça pendendo um pouco para o lado.” (FOC, p.20) Como não podia deixar de ser, também a lua se veste de prata nessa noite, e se mostra em todo o seu fulgor: “bordos prateados da lua redonda.” (FOC, p.22). Pearl não só é associada ao prateado da lua, mas também à cor cinzenta de um gato: “E se foi, seguida por Eddie, como o gato preto

acompanhando o gato cinzento.” (FOC, p.27) A frieza de Pearl é motivo para outra comparação com a iluminação sem calor do luar: “o que havia naquele braço frio...” (FOC, p.20), assim como a sua palidez, pois a figura de Pearl é tão branca que dá a impressão de que emite seus próprios raios: “prateada como Pearl Fulton, que lá estava, sentada, fazendo girar uma tangerina com seus dedos finos e tão pálidos que um raio de luz parecia sair deles.” (FOC, p.22)

Tudo isso contrasta com o calor interno que Bertha possuía em seu peito, simbolizado pelas fagulhas de um sol pronto para explodir: “como se tivesse engolido um brilhante pedaço daquele sol da tardinha e ele estivesse queimando o peito, irradiando um pequeno chuveiro de chispas para dentro de cada partícula do corpo, para cada ponta de dedo.” (FOC, p.11)

Assim como Pearl está ligada à lua e ao gato cinza, a imagem da árvore está relacionada à personagem Bertha. A primeira vez que é descrita essa árvore é como se fosse uma cena de um quadro, com leves toques de cor aqui e acolá, estrategicamente empregadas, causando uma impressão esteticamente agradável. Nada está fora do lugar, tudo tem o seu local adequadamente colocado na construção do belo cenário:

As janelas da sala abriam-se para um balcão, e davam para um jardim. No fundo, perto do muro, havia uma esguia pereira, toda florida, esplêndida, que permanecia imóvel contra o céu verde-jade. Bertha não podia deixar de sentir, mesmo a essa distância, que não havia um só botão por abrir, nem uma pétala murcha. Embaixo, nos canteiros do jardim, as tulipas vermelhas e amarelas, carregadas de flores, pareciam inclinar-se na penumbra. Um gato cinzento, arrastando-se de barriga, esgueirava-se através do gramado, e um gato preto, como se fora sua sombra, ia logo atrás. Ela tremeu, curiosamente, ao vê-los tão atentos e rápidos. (FOC, p.11)

Essa paisagem descrita é estática, nada se move, a começar pela própria pereira. Entretanto, a introdução do gato na paisagem é o elemento ativo que quebra toda a imobilidade que havia se construído até então. Note-se que o gato “esgueirava-se” pelo gramado, penetrando no quadro de forma insidiosa, como Pearl na vida de Bertha, que se surpreende, como se essa intromissão súbita e insidiosa contrariasse, de certa forma, seus desejos de imobilidade e placidez, visto estar a protagonista em sintonia profunda com a árvore.

O narrador descreve o desconforto e a agitação que esses intrusos, os gatos e tudo o que simbolizam, causam em Bertha, quando afirma: “Ela tremeu, curiosamente,

ao vê-los tão atentos e rápidos”. O uso das palavras “tremeu” e “curiosamente”, pelo narrador, já antecipa ao leitor que existe algo mais para acontecer que ainda não tinha sido contado, que transparece nos momentos em que Bertha demonstra desassossego.

Nessa cena são apresentadas algumas questões importantes: o desejo, desde o início declarado, de Bertha pela imobilidade que, como vimos, é a contrapartida, na forma espacial, da não-duração temporal, pois a epifania se constrói sobre um desejo de que tudo permaneça igual ao que fora em um determinado momento de iluminação e plenitude. Há uma intenção não formulada de que o tempo pare em sua marcha que leva ao desastre e à perda das ilusões, como efetivamente ocorre no final do conto. Entretanto, constata-se que Bertha não detém o controle total sobre a situação, pois “os gatos” conseguem penetrar na paisagem estática, desmanchando uma ordem já estabelecida e dando origem a um outro ponto de equilíbrio, dessa vez dinâmico, pelo acréscimo de movimento à cena.

Vimos que as duas principais mulheres desse conto, Bertha e Pearl, contrastam bastante entre si: Bertha é caracterizada pela passividade e toma como empréstimo a simbologia da árvore enraizada em seu jardim; e Pearl, por outro lado, possui a agilidade de um gato, e é caracterizada por seu dinamismo e independência, ao mesmo tempo em que não se apegua a ninguém.

A respeito da diferenciação que há entre vida vegetal e animal, entre árvores e gatos, por exemplo, e o que simbolicamente eles representariam, é bastante pertinente a afirmação que Joseph L. Henderson faz quando associa as árvores à vida psíquica e os animais à vida instintiva: “Sabemos, através de vários exemplos, que uma árvore ou uma planta antigas representam, simbolicamente, o crescimento e o desenvolvimento da vida psíquica (enquanto a vida instintiva é em geral simbolizada por animais).”<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> JUNG, op. cit., p.153.

Dessa forma, constatamos que Bertha está relacionada ao arquétipo<sup>82</sup> da árvore, pois vive melhor por intermédio de sua imaginação, possuindo uma vida psíquica mais ativa que sua vida instintiva. Pearl, por outro lado, demonstra estar mais apta a viver segundo seus instintos, assemelhando-se aos animais no que se refere aos impulsos instintivos básicos, como o sexual, por exemplo, como se vê na cena em que Bertha descobre o envolvimento de Harry com Pearl:

E viu... Harry com o agasalho de Pearl Fulton nos braços e esta, de costas para ele, com a cabeça inclinada. Ele atirou o casaco para um lado, colocou as mãos nos ombros dela, e virou-a com violência para si. Seus lábios diziam: “eu te adoro”, e Pearl pousou os dedos finos sobre o rosto dele e sorriu aquele seu sorriso sonolento. As narinas de Harry tremiam; os lábios ficaram repuxados para trás, numa críspação horrível, enquanto ele sussurrava: “amanhã” – e, piscando os olhos, Pearl disse: “sim”. (FOC, p.16)

Como vimos, Bertha identifica-se intimamente com a árvore. Essa identificação é tanta que até em seu vestir transparece essa semelhança, pois Bertha está vestida com as cores verde e branco: “Um vestido branco, um fio de contas de jade, sapatos verdes e meias.” (FOC, p. 17)

No final do conto, quando Bertha sofre a decepção e há um conseqüente desmoronamento do mundo em que ela vivia até então, em decorrência da constatação da traição de seu marido, há uma intensificação na identificação com a pereira florida no jardim, que representa toda a pujança da vida que persevera apesar de todas as dificuldades encontradas. Ao projetar-se na árvore, Bertha consegue obter um afastamento de si mesma, distância necessária frente ao choque da decepção. É como se o abalo emocional a tivesse desprendido do seu *eu* e a tivesse atirado em direção à

---

<sup>82</sup> Joseph L. Henderson mostra a diferenciação que Jung faz entre *instinto* e *arquétipo*, que é definido como instintos que se mostram na forma de símbolos: “É preciso que eu esclareça, aqui, a relação entre instinto e arquétipo. Chamamos instinto aos impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, estes instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. São as estas manifestações que chamo arquétipos. A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo”. JUNG, op. cit., p. 69.



pereira, imagem com a qual Bertha já havia se identificado antes, quando demonstrava sua admiração pela indiferença e imponência da árvore em seu desabrochar esplendoroso. Essa imagem da pereira parece pairar sobre tudo, em sua plenitude de flores, iluminada pelo luar prateado.

Bertha encontra na árvore um refúgio quando está a procura de uma resposta para seus problemas. É aí, então, que a árvore revela-se um símbolo da beleza da vida, dotado de um esplendor impassível e indiferente aos dramas humanos. Ao mesmo tempo, essa imagem é uma espécie de escape para Bertha, que desde o início do conto vem se construindo com a gradual intensificação de sua identificação com a pereira.

É também nesse momento, em que ocorre a ruptura final e a ordem inicial é ameaçada, que a árvore aparece como símbolo de resistência e persistência da força da vida. Essa imagem atua como uma fonte de estabilidade face aos poderes desestruturadores e destrutivos da revelação.

A árvore é um ser vivo que se encontra bem enraizado no solo e que, por outro lado, cresce em sentido oposto, em direção à luz solar. Essa trajetória ascendente nos leva a uma associação com imagens de transcendência, nas quais o indivíduo se desprenderia dos contratempos da vida cotidiana em busca de ideais mais nobres e gratificantes para si mesmo. A árvore é também um símbolo da totalidade da vida, de como o ser humano, nesse caso Bertha, gostaria de ser: raízes fincadas na terra de onde retira seu alimento, e que cresce em direção ao céu, fonte de luz, energia e calor.

Outra possível interpretação para o simbolismo da árvore seria o caráter sexual dessa imagem, marcante no seguinte trecho: “Embora o ambiente estivesse tão tranquilo, a pereira parecia a chama de uma vela a alongar-se cada vez mais alta enquanto elas olhavam, até quase tocar os bordos prateados da lua redonda.”(FOC, p.23) Não se pode deixar de notar o caráter fálico dessas imagens, questão essa já bastante discutida em outros estudos sobre a obra de Mansfield.<sup>83</sup> Entretanto, esse não

---

<sup>83</sup> DALY, op. cit., p. 77.

é um ponto prioritário de nossa análise, já que partilhamos o ponto de vista de Bachelard:

Não vamos pois insistir no caráter sexual das imagens brutas, dos símbolos brutos, tais como nascem do impulso da vida inconsciente. (...) No tocante à árvore e às raízes, se quiséssemos fazer um dossiê sobre a imagem fálica, um livro não seria suficiente, pois seria preciso percorrer o imenso campo da mitologia, do pensamento primitivo e do pensamento neurótico.<sup>84</sup>

Mais que símbolo fálico a árvore é um símbolo cósmico, pois Bertha parece querer absorver a força regeneradora, de reconstrução e auto-sustentação da árvore e de estabilidade ante as decepções humanas. Eliade pondera:

O mistério da inesgotável aparição da Vida corresponde à renovação rítmica do Cosmos. É por essa razão que o Cosmos foi imaginado sob a forma de uma árvore gigante: o modo de ser do Cosmos, e sobretudo sua capacidade infinita de se regenerar, é expresso simbolicamente pela vida da árvore.<sup>85</sup>

Pode-se dizer, também, que se ultrapassássemos as questões humanas em busca de uma transcendência da mortalidade, teríamos conseguido atingir a imortalidade, adquirindo um conhecimento total sobre o mundo:

A imagem da árvore não foi escolhida unicamente para simbolizar o Cosmos, mas também para exprimir a Vida, a juventude, a imortalidade, a sapiência (...) Em outras palavras, a árvore consegue exprimir tudo o que o homem religioso considera *real e sagrado* por *excelência*, tudo o que ele sabe que os deuses possuem por sua própria natureza e que só raramente é acessível aos indivíduos privilegiados, os heróis e semideuses. É por isso que os mitos da busca da imortalidade ou da juventude ostentam uma árvore de frutos de ouro ou de folhagem miraculosa.<sup>86</sup>

A árvore possui uma simbologia com um vasto leque de significados, tão abrangentes que é impossível determinar um único e melhor dentre eles. Segundo Henderson:

---

<sup>84</sup> BACHELARD. A terra e os devaneios do repouso, p. 245.

<sup>85</sup> ELIADE. O sagrado e o profano, 123-124.

<sup>86</sup> Ibid, 123-125.

A árvore é um dos melhores exemplos de um motivo que aparece com frequência nos sonhos (e em outros lugares) e que pode ter uma variedade incrível de significados: pode simbolizar evolução, crescimento físico, ou maturidade psicológica. Também pode significar sacrifício ou morte (a crucificação de Cristo em uma árvore). Poderá representar um símbolo fálico, e ainda várias outras coisas.<sup>87</sup>

Contudo, a imagem de maturidade psicológica nos parece bastante conveniente para o conto, pois Bertha nos passa, em certos momentos, uma impressão de infantilidade e, a partir do momento em que toma consciência dos acontecimentos, ela pode vir a adquirir uma maturidade que até então lhe faltava.

Como já visto em *A festa*, também neste conto está presente o simbolismo da morte, compreendida como término de um estilo de vida e uma posterior ressurreição: a readaptação a uma nova maneira de pensar sobre o mundo. Esse simbolismo está associado, desta vez, à árvore.

Quanto à perfeição da beleza natural, que se perpetua independentemente da vontade humana e se mantém em uma temporalidade diferente, que nos parece ser uma atemporalidade, ela é mais uma vez enfatizada por Mansfield em *Felicidade*, que, segundo Saralyn Daly, tem como tema: a imutabilidade da beleza natural em face ao desastre humano.<sup>88</sup>

O que persiste em todo o conto é o desejo de Bertha de partilhar com a árvore dessa qualidade tão almejada, dessa felicidade encontrada na imutabilidade das coisas, nesta imobilidade da árvore: “Mas a pereira estava tão linda como sempre, tão imóvel e florida como sempre.”(FOC, p.27) No texto original temos a seguinte formulação: “the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still”, no qual a ênfase final recai na imobilidade, *stillness*, como nota Saralyn Daly.<sup>89</sup>

Quanto à questão do compartilhamento da epifania, ou seja, de toda uma perspectiva de compartilhamento de sentimentos entre Bertha e Pearl, ela não passou

<sup>87</sup> JUNG, op. cit., p. 90.

<sup>88</sup> DALY, op. cit., p. 78.

<sup>89</sup> Id.

de um desejo não concretizado de Bertha. Assim, toda a comunicação da epifania está fadada ao fracasso, e toda a felicidade sentida é ilusória, pois se sustentava sobre premissas falsas. As premonições que Bertha sente desde o início e que ela esperava que fossem agradáveis, revelam-se desestabilizadoras. Desse modo, todo o mundo que ela construiu para si e que era tão perfeito parece ter sido mais idealizado que vivido. Esse mundo imaginado, que era tão conveniente e adaptado às suas necessidades, dissolve-se com a constatação dos acontecimentos. Nas palavras de Bachelard:

Seria possível que um devaneio tão grande, tão forte, tão arrebatador possa ser contradito pela realidade? Ele se soldava tão bem à vida, à nossa vida. Dera tanto ser ao nosso ser imaginante! Fora para nós uma abertura para um mundo tão novo, tão acima do mundo desgastado pela vida cotidiana!<sup>90</sup>

Em *Felicidade* também está presente a questão, já estudada em *A festa*, do saber lidar com tantas variáveis que são impossíveis de prever, e da consciência da existência de uma multiplicidade de eventos ocorrendo simultaneamente e sobre os quais não se tem controle.

Se, como Mansfield certa vez afirmou, devemos tentar ver beleza na imprevisibilidade e multiplicidade de acontecimentos e na transitoriedade da vida, ao invés de, como faz Bertha, ficarmos atrelados à imagem de imobilidade da árvore, de fuga do mundo rumo a uma transcendência, como então explicar a presença constante da epifania, da não-duração temporal nos textos estudados? Talvez a explicação esteja na necessidade da autora de opor a transitoriedade e o nomadismo a uma tendência à atemporalidade (a epifania) e à imobilidade ou fixação a um só lugar (contrapartida espacial da estática temporal). Essa busca e, ao mesmo tempo, a negação à imutabilidade temporal e espacial são dois extremos ou pólos opostos em torno dos quais a vida da autora parece oscilar.

---

<sup>90</sup> BACHELARD. *A poética do devaneio*, p. 201.

## 7. PARALELISMOS

Como vimos, *Sol e Lua* e *A casa de bonecas* têm muito em comum, pois além das protagonistas serem crianças, os contos giram em torno de miniaturas de casas, no primeiro caso, sob a forma de um pudim gelado, e no segundo, de uma casinha de bonecas.

Em *Sol e Lua*, as crianças, um menino e uma menina, encontram-se em conflito, enquanto que, em *A casa de bonecas*, as duas meninas, Kezia e Else, partilham de uma simpatia mútua, vivendo uma espécie de comunhão de sentimentos, numa situação de complementaridade em tudo oposta à situação de conflito e oposição que existe em *Sol e Lua*.

Embora ambos os contos trabalhem com a imagem da casinha, em *A casa de bonecas* é enfatizada a questão da abertura da casa que, desde o primeiro momento, se abre completamente para revelar o interior, objeto de análise nos seus pormenores: tanto o mobiliário como a lâmpada. Em *Sol e Lua*, ao contrário, essa perspectiva de abertura nunca se concretiza, pois a casinha permanece fechada.

A epifania, entendida como contemplação estética primordial, em *Sol e Lua* está profundamente relacionada à questão da ordem, sem a qual o caos se instala de forma imediata. Em *A casa de bonecas*, a ênfase não mais recai nesse aspecto, mas no caráter comunicativo da epifania, que se configura em uma possibilidade de compartilhamento da experiência entre as personagens Kezia e Else. Neste conto, apesar das circunstâncias difíceis do encontro entre as meninas, há, no final, uma abertura que permite a compreensão entre elas. Nesse aspecto, *A casa de bonecas* é bem menos amargo, mais otimista e esperançoso que *Sol e Lua*, no qual Lua, ao comer a noz da porta, encerra toda possibilidade de abertura para o ser humano.

As semelhanças entre esses dois contos começam pela casinha e vão mais além, pois os protagonistas têm em comum uma admiração pelo minúsculo, pelo detalhe, no caso de Sol, representado pela noz e, no de Kezia e Else, pela lampadazinha. Essa fascinação que as crianças sentem pelos pequenos objetos está implícita nas expressões: “Você viu a noz?”, dita por Sol, e “Eu vi a lampadazinha”, exclamada por

Else. Por sua vez, Lua, a irmã de Sol, e Izabel, a irmã de Kezia, são bastante parecidas, visto que ambas partilham uma visão de mundo dos adultos: Lua destrói a beleza do pudim gelado, e Izabel não consegue perceber, como Kezia, que “o melhor de tudo era a lâmpada”. Saralyn Daly, destaca essas semelhanças que acabamos de mencionar:

The admired little ice cream house will solidify in “The Doll’s House.” Sun dreams of a little man with gray whiskers who liked the house the best of all the elegant party food, focusing down to a minute detail Sun has admired, the little man, much as “our Els” [sic] would, asks, “Seen the nut?” – the tiny door handle. The final blow that leads to Sun’s outcry occurs when his resented sister Moon “picked {the nut} out of the door and scrunched it up, biting hard”. The sister is callously and greedily complicit with the adults in the destruction of beauty.<sup>91</sup>

Nos dois últimos contos analisados, *A festa* e *Felicidade*, as protagonistas são: Laura, uma adolescente, e Bertha, uma mulher adulta, respectivamente. Em *A festa*, Laura empreende uma jornada de autoconhecimento, da idade infantil à maturidade. Ela torna-se consciente das situações opostas e contradições inerentes à existência humana, simbolicamente representadas no texto pela relação festa *versus* funeral, oposições que coexistem em nosso dia-a-dia, mas que, sob certas condições, ou melhor, em situações específicas como nos momentos epifânicos vivenciados por Laura, deixam de existir.

Em *A festa*, a imagem da casa é uma imagem recorrente de segurança, abrigo e casulo em face a um mundo exterior adverso de que Laura vai tomando conhecimento em seu caminho – palavra tomada tanto em seu sentido literal como no simbólico – de sua casa até o casebre em que velam o defunto. Ela é forçada a sair do seu ambiente, mesmo contra sua vontade, para que cresça e se transforme em uma mulher consciente da diversidade da vida, da inevitabilidade dos acontecimentos e das contradições presentes no mundo. A festa realizada na casa de Laura é uma constatação do conforto, riqueza e bem-estar desfrutados por sua família, ao passo que o funeral representa o outro lado da vida: a miséria, o sofrimento e a morte, realidades que, mesmo fora dos limites vivenciados por Laura, devem ser por ela compreendidos. E, por fim, a imagem

---

<sup>91</sup> DALY, op. cit., p. 70.

do caixão em que se encontra o morto não deixa de ser outro tipo de moradia, a “casa do repouso final”, último refúgio onde o corpo humano encontra seu descanso.

Em *Felicidade*, a imagem da casa como símbolo de conforto, felicidade e tranqüilidade desfaz-se. Apesar de Bertha não ter saído de casa, como Laura o fez, quando recebe Pearl como convidada, ela deixa entrar em sua casa a realidade exterior, a que, no final do conto, não pode mais se furtar, mesmo que em seu íntimo desejasse acreditar em suas próprias ilusões com relação a um compartilhamento de sentimentos com Pearl.

Em *A festa*, Laura está em busca de uma identidade própria num mundo repleto de incoerências e injustiças. Nesse contexto, o espelho, compreendido como objeto que simboliza a busca de autocompreensão, nos fornece uma imagem do aspecto exterior da protagonista, que é diferente da imagem interna que ela faz de si mesma, o que nos revela, em última instância, o descompasso do viver o dia-a-dia em relação aos seus sentimentos mais íntimos, sufocados pelo grupo social.

Em *Felicidade*, o espelho aparece novamente quando Bertha vê sua imagem nele refletida: a de uma bonita mulher de trinta anos. No entanto essa imagem de mulher madura parece estar em desacordo com seus sentimentos, por vezes infantis. Portanto, tanto neste conto como no anterior, a imagem refletida pelo espelho é percebida com estranheza pelas protagonistas, o que nos mostra, mais uma vez, o desajuste entre a vida que levam e os seus desejos.

Ambos os contos refletem momentos de transição na vida das protagonistas: em *A festa*, Laura atravessa a adolescência, período de transformação caracterizado por mudanças profundas de toda ordem, tanto do ponto de vista biológico quanto do psicológico. Também em *Felicidade*, Bertha passa, de certa forma, por um processo semelhante ao de Laura, pois há uma perda de ingenuidade em relação ao mundo e um aprendizado de resistência às frustrações inerentes à vida. Essa resistência é, em certo sentido, passiva, por estar intimamente associada a imagens de imobilidade e estabilidade, presentes nas figuras do morto, em *A festa*, e na árvore, em *Felicidade*. A imobilidade presente nessas figuras é a contrapartida espacial da não passagem do tempo, da eternidade temporal.

Essas imagens, tanto do morto quanto da árvore, atuariam como centros, no sentido que Eliade atribuiu à palavra, em que há uma transição entre o nosso mundo sensível e um mundo mágico e imaginário, ou sagrado:

Um “Centro” representa um ponto ideal, pertencente não a um espaço profano, geométrico, mas ao espaço sagrado, e no qual se pode realizar a comunicação com o céu ou o Inferno; em outros termos, um “Centro” é o lugar paradoxal da ruptura dos níveis, o ponto em que o mundo sensível pode ser ultrapassado. Mas pelo fato de transcender o Universo, o mundo criado, transcende-se o tempo, a duração, e obtém-se a estase, o eterno presente intemporal.<sup>92</sup>

As figuras do morto e da árvore também estão relacionadas à questão da transcendência: a superação de um momento de crise pela apreensão em sua totalidade do simbolismo do objeto, epifania essa que pode ser aproximada ao que Eliade descreve como “transcendência do tempo profano”: “Transcender o tempo profano, reencontrar o Grande Tempo mítico, equivale a uma revelação da realidade última. Realidade estritamente metafísica, que não pode ser abordada de outra maneira senão através dos mitos e símbolos.”<sup>93</sup>

Nos quatro contos analisados, vimos que a imagem da casa está sempre presente: em *Sol e Lua* e *A casa de bonecas*, ela é o próprio objeto que deflagra a epifania. Esses dois primeiros contos mostram as dificuldades de relacionamento, de comunicação e de abertura do ser para o *outro* e para o mundo. No terceiro conto, *A festa*, Laura sai de sua casa, que simbolizaria o aspecto exterior e superficial de sua vida, para empreender uma jornada interior, seguindo um caminho que a leva ao autoconhecimento. Por fim, no último conto, *Felicidade*, Bertha, dentro de sua própria casa, sofre uma intensa desilusão. Em todos os casos, com sutis diferenças, a casa representaria o próprio ser, o corpo ou morada para o espírito e para a alma, que, para Mansfield, era o que verdadeiramente interessava: “Eu chamo de alma a ‘coisa’ que

---

<sup>92</sup> ELIADE, *Imagens e Símbolos*, p. 72.

<sup>93</sup> Ibid, p. 58.



torna a mente, de fato, importante (...) E somente quando a alma *irradia* o espírito é que se torna importante o que a gente faz...” [grifo da autora] (DC, p. 261-262)

Vimos também que, além da imagem primordial da casa, existem outras imagens que a reforçam ou a complementam, mencionadas a seguir: em *Sol e Lua*, a imagem da porta e a da maçaneta, que se configuram como uma possibilidade para a abertura do ser, que, no entanto, não se realiza; em *A casa de bonecas*, a imagem fundamental da lâmpada, símbolo de luz e clareza, do espírito que habita o corpo; em *A Festa*, a imagem do caixão que não deixa de ser outra espécie de casa, uma outra morada para o corpo; e, por fim, em *Felicidade*, a imagem da casa que se desmorona simbolicamente, mas que é compensada pela imagem da árvore, símbolo de transcendência do ser.

Assim, buscamos o que de comum existe nesses contos: um olhar atento muito particular e poético, um olhar novo sobre um mundo velho, que se traduz na percepção de algumas personagens dos contos: no menino Sol, em *Sol e Lua*; nas meninas Kezia e Else, em *A casa de bonecas*; na adolescente, Laura, de *A festa*; e, finalmente, na mulher já adulta, Bertha, de *Felicidade*. É interessante focalizar esse olhar do observador que descortina uma nova realidade, pois tal qual o olhar da criança, ele teria algo de especial, como se o mundo pudesse ser apreendido na sua totalidade, quando não há, ainda, uma nítida separação entre consciente e inconsciente:

A criança (...) possui um sentido de totalidade ou de integridade, mas apenas antes do aparecimento do seu ego consciente. No caso do adulto este sentido de integridade é alcançado através de uma união do consciente com os conteúdos inconscientes da sua mente. Desta união surge o que Jung chamou “função transcendente da psique”, através da qual o homem pode alcançar sua mais elevada finalidade: a plena realização das potencialidades do seu *self* (ou ser).<sup>94</sup>

As imagens que foram estudadas estão intimamente relacionadas ao momento epifânico, pois é o olhar do sujeito, quando da contemplação do objeto, que leva à epifania. Nos dois primeiros contos, esses objetos-alvos da contemplação são

---

<sup>94</sup> JUNG, op. cit., p. 150.

inanimados: o pudim gelado, em *Sol e Lua*, e a lampadazinha, em *A casa de bonecas*. No terceiro conto, *A festa*, o objeto epifânico é um homem morto que, mesmo não sendo um objeto, é objetivado por não ter vida: é um sujeito objetivado. Por fim, no quarto conto, *Felicidade*, o objeto de contemplação é uma árvore, ser estático mas não inanimado.

Então, o que há de comum nesses textos que nos permitiu uma análise conjunta? Uma beleza que se desfaz, uma ordem que não perdura, uma comunicação que não se efetiva, uma empatia que não persiste, ou melhor, tudo está fadado ao fracasso, exceto no momento da epifania, quando, idealmente, tudo se realiza, pois as contradições extinguem-se. Portanto, no mundo do dia-a-dia, fora do universo poético, parece não haver lugar para a realização pessoal plena, para a felicidade.

Há, também, nos quatro contos trabalhados, outras questões importantes: a necessidade do ser humano de encontrar um centro, um lugar onde se fixar e lançar raízes, como vimos quando estudamos o simbolismo da árvore, em *Felicidade*; e a incumbência, algo messiânica, de Mansfield, de trazer a luz à humanidade, como constatamos em *Sol e Lua* e *A casa de bonecas*, pois quando a autora se auto-intitula “filha do sol” parece querer se colocar do lado da luz, do calor, da ordenação, da objetividade e da clareza de espírito em oposição a um lado sombrio, frio e desordenado da vida. Há, ainda, a questão da autenticidade, da busca de uma essência que se contrapõe à superficialidade do mundo, em que as pessoas deixam de lado uma verdade interior em nome da boa convivência social, assumindo papéis sociais estabelecidos que estão em desacordo com seus sentimentos, como vimos em *A festa* e *Felicidade*.

## 8. CONSIDERAÇÕES SOBRE A EPIFANIA NOS CONTOS

O ato epifânico, solitário a princípio, busca a solidariedade, o compartilhamento de sensações: a partir de uma perspectiva particular do mundo, há um transbordamento que atinge pessoas de similar sensibilidade. Dessa forma, a epifania atingiria não somente a personagem central do conto, mas outras personagens que tenham alguma empatia com ela. Como elo final dessa cadeia, do que podemos chamar de contágio epifânico, temos o leitor, que é levado a se identificar com a protagonista. Vejamos se essa comunicabilidade, essa disseminação da epifania, dentro do universo ficcional, é efetivamente conseguida nos contos selecionados.

Em *Sol e Lua* a comunicação e o compartilhamento da epifania estão fadados ao fracasso pela destruição proposital da beleza do pudim gelado, pois Lua come a maçaneta da porta da casinha, impedindo, assim, a abertura simbólica da porta que possibilitaria a abertura do ser e a efetivação da comunicação.

Em *A casa de bonecas*, entretanto, já há um vislumbre de luz, uma possibilidade de saída para a personagem Kezia que, inicialmente, encontra-se isolada em si mesma. A perspectiva de uma abertura e de um possível entendimento entre as personagens Else e Kezia, que compartilham o momento epifânico, minimiza a solidão dessas personagens. A lâmpada, que é o centro em torno do qual orbitam essas duas meninas, passa a ser o elo de ligação entre elas, ao mesmo tempo em que apresenta toda uma simbologia de luz e claridade. Dessa forma, esse objeto é uma possível chave para a solução da questão de incomunicabilidade apresentada no conto.

Seria a via da contemplação estética um possível caminho para o desvelamento do ser humano, tendo em vista o compartilhamento de sensações e emoções, de uma particular visão de mundo, tal como é sugerida em *A casa de bonecas*? Esse conto é o que mais concretamente transmite essa idéia, pois apesar da interrupção brusca da conversa entre as meninas pela tia Beryl, Else parece ter captado a mensagem da outra menina, como é demonstrado mais adiante no texto, quando Else, retendo a imagem da lâmpada em sua memória, enfatiza a questão central do conto, que é a de *ver* a lâmpada: a própria epifania.

Assim, em *A casa de bonecas*, a epifania tem uma pretensão de comunicabilidade que efetivamente se concretiza na figura de Else, receptora da mensagem emitida por Kezia. Esse conto é o único, dos quatro analisados, em que o processo de comunicação realiza-se plenamente, diferentemente dos demais em que não há mais que tentativas frustradas. Nele, a empatia é total e a comunicabilidade da epifania é efetivada, e não somente uma esperança abortada, como em *Sol e Lua*, ou mesmo uma realização ilusória, que parece ocorrer somente na mente da protagonista Laura, em *a Festa*, ou, então, uma perspectiva frustrada, como em *Felicidade*.

Em *Felicidade*, parece haver um compartilhamento da epifania sentida por Bertha, constatado na admiração que as duas mulheres, Bertha e Pearl, demonstram pela pereira. Teria havido uma real comunicação entre essas mulheres, ou esse teria sido somente o desejo da protagonista, uma projeção da sua vontade? Possivelmente, houve apenas uma epifania solitária, e a ilusória via de comunicabilidade foi desfeita sem sabermos se ela, sequer, concretizou-se por um instante, visto que é sob a perspectiva de um narrador que, apesar de ser de terceira pessoa, encontra-se intimamente ligado à consciência da protagonista Bertha, que o leitor toma ciência do ocorrido.

Em *Sol e Lua*, o conceito de epifania está intimamente ligado a uma estética organizacional, pois são a beleza, a ordem e a construção de um mundo que se contrapõem à sua destruição, isto é, às forças da desordem e do caos. Em *A casa de bonecas*, a questão da beleza do objeto, seja a lâmpada ou a casinha, embora não deva ser minimizada, não é o mais importante. O que se torna mais relevante, sobretudo, e que nos leva a um aprofundamento na metafísica do objeto, é a questão da sua “perfeição”, ou melhor, seu valor simbólico.

A concepção de perfeição que, em última análise, é a própria idéia de epifania ou “iluminação”, está relacionada, em *Sol e Lua*, à imagem do pudim gelado em forma de casinha. Tal é a beleza do pudim que quase leva ao desmaio o menino Sol, numa sensação de êxtase que parece esgotar suas forças: “Quando Sol viu a noz sentiu-se inteiramente esgotado e teve de encostar-se na cozinheira.” (ACOC, p. 174) Essa mesma sensação de esgotamento de forças também está presente quando Bertha, em

*Felicidade*, de forma similar à sentida por Sol, pensa em como sua vida é maravilhosa: “Realmente – realmente – ela tinha tudo.(...) ela sentou-se, mas sentiu-se inteiramente atordoada, inteiramente bêbada. Devia ser a primavera. Sim, era a primavera. Agora, ela sentia-se tão cansada que mal poderia subir a escada, para vestir-se.”(FOC, p. 17)

Em *A festa*, a referência à perfeição ocorre quando se faz menção ao dia, ideal para a realização de uma festa no jardim: “E, além disso, fazia um tempo ideal. Nem por encomenda conseguiriam um dia mais *adequado* [grifo meu] para uma festa no jardim. Calmo, quente, um céu sem nuvens.” (AFOC, p.11) Na tradução, temos o adjetivo *adequado* ao invés do adjetivo *perfect*, utilizado no texto original, em inglês: “And after all the weather was ideal. They could not have had a more *perfect* [grifo meu] day for a garden party if they had ordered it. Windless, warm, the sky without a cloud.”<sup>95</sup> Nesse conto, a perfeição está ligada à natureza, não sendo, portanto, eterna, mas, ao contrário, cíclica, e , conseqüentemente, passa por uma fase de plenitude e declínio, como o passar do dia: “E a tarde perfeita desabrochou pouco a pouco, murchou pouco a pouco e perdeu suas pétalas pouco e pouco.”(AFOC, p. 25).

A epifania, em *A festa*, ocorre concomitantemente ao processo de amadurecimento de Laura, que se conscientiza da transitoriedade da vida, assim como da simultaneidade de situações conflitantes, por exemplo, festa *versus* funeral, adolescência (despertar para vida) *versus* morte (despedida da vida). Dessa forma, a perfeição a que se refere o conto está irremediavelmente ligada ao tempo, que não pára em sua marcha inexorável. Essa também era uma preocupação presente na vida de Mansfield, que parecia querer deter o curso temporal, pois o tempo seria o agente responsável pelo fenecimento e corrupção, no sentido em que ele destrói a beleza do objeto, que só se conservaria em sua plenitude se pudéssemos congelar um determinado momento.

---

<sup>95</sup> MANSFIELD, *New Zealand stories*. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 241.

## 9. CONCLUSÃO

Constatamos, após termos feito uma análise da epifania aplicada aos contos, que essa epifania parece existir somente dentro de cada personagem e, portanto, sua transmissão seria mais uma idealização do que uma realidade. Esse fracasso no estabelecimento de uma efetiva comunicação é constatado, nos textos, por meio de algumas intromissões irônicas do narrador que, em alguns momentos, desfaz a construção mental de uma personagem, por exemplo, mostrando sua ingenuidade, como no trecho em que Bertha idealiza a personagem Pearl, em *Felicidade*. Há outras situações em que se verifica que a convicção da protagonista não é igual a de outros personagens. Como exemplo disso, há o episódio em que Laura acredita que seu irmão a compreende, sem que ela tenha lhe contado nada do que ocorreu na casa do morto. Para o leitor, e para o próprio irmão, a situação talvez não seja exatamente a mesma, pois a compreensão mútua entre Laura e seu irmão, que ela acredita existir, não tem nenhum suporte real: nenhum fato que a confirme.

Assim, as personagens desses contos encontram-se em um estado de isolamento, comportando-se como ilhas, pois vivem com sua própria coerência interna, fracassando nas tentativas de serem compreendidas. A única exceção à incompreensão generalizada é o caso de Kezia e Else, em *A casa de bonecas*, mas esse aparente entendimento só ocorre porque Else é quase uma idealização, é uma figura que apresenta um forte caráter imaterial, tanto que poderíamos chegar a pensar que ela poderia ser, apenas, uma cristalização do alter ego de Kezia. E, como é por meio dos olhos de Kezia, ou do narrador, que nós, leitores, percebemos o universo narrado, acreditamos haver uma estreita sintonia entre as meninas: a percepção comum da beleza, a epifania compartilhada.

Nesse estudo, tão relevante quanto a análise dos textos foi a utilização dos pensamentos expressos por Mansfield, que nos ajudou a compreender melhor suas motivações, seus medos, ansiedades e as diversas frustrações por que passou na vida. Esse respaldo autobiográfico foi importante na medida em que algumas questões levantadas pela autora estão inseridas em seus contos, muitas vezes tratadas de forma

bastante sutil, como o medo da escuridão presente em Laura, em *A festa*, e a profunda solidão de Sol, personagem com quem Mansfield confessa abertamente ter uma imensa afinidade. Outras questões que permeiam os contos, tais como a resistência ao caótico, à desordem e à incomunicabilidade, de que as protagonistas tanto se ressentem, e que refletem a solidão em que elas se encontram, demonstram, também, algumas concepções, ou talvez convicções, de Mansfield, materializadas no texto literário.

Paralelamente ao assunto principal, também enfatizamos a importância da compreensão, um pouco mais aprofundada, do processo de criação literária de Mansfield. Nesse processo, a autora parece estar dividida em duas pessoas distintas: uma que possui uma capacidade lírica extraordinária, que se revela no olhar poético ao ver o mundo, como pode-se perceber em alguns trechos dos contos; e a segunda, que é a detentora de um olhar crítico e irônico, no sentido em que ela está consciente de que o processo de criação é um processo de construção.

Mansfield parece querer alcançar, e percebemos isso em seus contos, o ideal humano: um ser consciente, centrado e despojado do não-essencial e que, por meio do autoconhecimento, tenta compreender os outros e viver em harmonia com o mundo:

Quero entrar nele [mundo exterior], ser parte dele, viver nele, aprender dele, perder tudo de mim que é superficial e adquirido, para me tornar um ser humano natural e consciente. Quero, pela compreensão de mim mesma, compreender os outros. Quero ser tudo o que sou capaz de ser. (...)

Quero ser uma *filha do sol*. Sobre ajudar os outros, sobre portar uma luz, e etc., me parece falso dizer uma única palavra. Deixa ficar assim. Uma *filha do sol*.

Então, quero *trabalhar*. Em quê? Eu quero tanto viver, que trabalho com as mãos, a sensibilidade e o cérebro. Quero um jardim, uma pequena casa, gramado, animais, livros, quadros, música. E sobre isso, sobre a essência disso tudo, quero escrever, quero estar sempre escrevendo. (...)

Mas cálida, ávida, vivendo a vida – estar enraizada nela – para aprender, para desejar aprender, para sentir, para pensar, para agir. É isso que eu quero. Nada menos. [grifos da autora] (DC, p. 277)

Mansfield deseja usufruir a vida em toda a sua plenitude, porém, mais que isso, e acima mesmo da vida, parece-nos que seu desejo é eternizar um momento, realizando o ideal epifânico por meio do ato da escrita, que consiste em captar um instante de beleza e perpetuá-la na obra de arte, de forma que possa ser apreciada sem que o tempo interfira no processo, desfigurando-a. Esse papel preponderante da

literatura chega, em certos momentos, a ser mais importante que a própria vida, como vemos enfatizado, a seguir, por outro grande artista, Fernando Pessoa.

A literatura, que é a arte casada com o pensamento, e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror [sabor]. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite.

Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. Os críticos da casa pequena soem apontar que tal poema, longamente ritmado, não quer, afinal, dizer senão que o dia está bom. Mas dizer que o dia está bom é difícil, e o dia bom, ele mesmo, passa. Temos pois que conservar o dia bom em uma memória florida e prolixa, e assim constelar de novas flores ou de novos astros os campos ou os céus da exterioridade vazia e passageira. Tudo é o que somos, e tudo será, para os que nos seguirem na diversidade do tempo, conforme nós intensamente o houvermos imaginado, isto é, o houvermos, com a imaginação metida no corpo, verdadeiramente sido.<sup>96</sup>

Nesse trecho, vemos enfatizada a importância do poder da imaginação, que dá sentido a um mundo que, sem ela, se torna estéril. Portanto, ter imaginação é condição *sine qua non* para transformar a experiência, rica de nuances e detalhes, em sabedoria, que faz valer a pena a existência. Entretanto, é no mundo do nosso dia-a-dia, em meio ao caos e à diversidade, que Mansfield tenta posicionar-se, estando ciente da instabilidade sempre presente, e insurgindo-se contra a corrupção do mundo. Talvez, em seu íntimo, seu desejo fosse encontrar um lugar de tranquilidade, a casa onírica a que se refere Bachelard, que, em sua imaginação, restabeleceria sua saúde e vigor para que pudesse usufruir a vida e fazer o que considerava verdadeiramente importante: escrever.

---

<sup>96</sup> PESSOA, op. cit., p.110-111.



## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BELL, Quentin. *Virginia Woolf. A biography*. London: Triad/Paladin, 1987.
- BENJAMIN, Walter. The Image of Proust. In: \_\_\_\_\_. *Illuminations. Essays and Reflexions*. New York: Schocken Books, 1968.
- BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*. 3 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os pensadores).
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BERGEZ, Daniel. A Crítica Temática. In: BERGEZ, Daniel; BARBÉRIS, Pierre; BIASI, Pierre-Marc de; MARINI, Marcelle; VALENCY, Gisèle. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRADBURY, Malcom & McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 2ª ed. Brasília: UnB/José Olympio Editora, 1988.
- CÂNDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; Prado, Décio de Almeida; GOMES, Paulo E. Salles. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000
- CESAR, Ana Cristina. Escritos da Inglaterra. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- DALY, Saralyn R. *Katherine Mansfield*. New York: Twayne Publishers, 1994.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 15ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.
- CHIAMPI, Irlemar (org.). A Modernidade nas Literaturas de Língua Inglesa. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática: 1991.
- DRABBLE, Margaret, STRINGER, Jenny. *The concise Oxford companion to English literature*. Oxford University Press: Oxford, 1990.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos do mito*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O mito do eterno retorno*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Tratado de história das religiões*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ed. Ática.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vols 1 e 2. Trad. Johannes Kretschmer. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: 1996 e 1999.

JOYCE, James. *Dubliners*. London: Penguin Books, 1996.

\_\_\_\_\_. *A portrait of the artist as a young man*. London: Penguin Books, 1996.

\_\_\_\_\_. *Retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

\_\_\_\_\_. *Stephen Hero*. London: Jonathan Cope, 1969.

JUNG, Carl G. (org.). *O homem e seus símbolos*. 6a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

LIMA, Luís Costa. *Pensando nos trópicos* (dispersa demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LOBO, Luíza. Leitor. *Palavras da crítica*. In: JOBIM, José Luis(org.). Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MANN, Thomas. Louvor à Transitoriedade. In: ROSENFELD, Anatol (sel.). *Ensaio*. São Paulo, Perspectiva: 1988

MANSFIELD, Katherine. *A festa e outros contos*. Trad. por Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

\_\_\_\_\_. *Bliss & other stories*. Great Britain: Wordsworth Editions Limited, 1998.

\_\_\_\_\_. *Collected stories of Katherine Mansfield*. London: Constable and Company Ltd., 1945.

\_\_\_\_\_. *Aula de canto e outros contos*. Trad. por Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

\_\_\_\_\_. *Diário e cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

\_\_\_\_\_. *Je ne parle pas français e outros contos*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1994.

\_\_\_\_\_. *Felicidade e outros contos*. Trad. por Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

\_\_\_\_\_. *New Zealand stories*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *The letters and journals of Katherine Mansfield*. New York: Penguin Books, 1977.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1945.

\_\_\_\_\_. *Textos selecionados*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os pensadores).

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. Prosa I. São Paulo: Editora Cultrix, 1967.

NUNES, Benedito. Tempo. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

OLIVEIRA, Margibel Adriana de. *Corpos em êxtase: um estudo de Amor, de Clarice Lispector e Felicidade, de Katherine Mansfield*. Florianópolis, 2000. 68f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

PESSOA, Fernando. *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo: Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Image, 1992.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Campinas: Papirus, 1994.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação* (III parte). São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os pensadores).

SILVA, Ezequiel Theodoro. *O ato de ler: fundamentos psicológicos para uma nova pedagogia da leitura*. 5ª ed. São Paulo: Contez Autores Associados, 1991.

STEMPEL, Wolf-Dieter. Sobre a Teoria Formalista da Linguagem Poética. In: LIMA, Luís Costa. (sel. introd. e rev. técnica). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1980.

*THE OXFORD COMPANION TO THE ENGLISH LANGUAGE*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

*THE OXFORD COMPANION TO THE ENGLISH LITERATURE*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

TODOROV, Tzvetan. Poética e Estética. In: \_\_\_\_\_. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.

TOMALIN, Claire. *Katherine Mansfield: A secret life*. London: Penguin Books, 1988

*WEBSTER'S NEW TWENTIETH CENTURY DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE*, Second Edition, New York: Prentice Hall Press, 1983.